



*Si aquí tu genio y talento no da fama*  
Análisis de la trayectoria de Los Prisioneros entre 1984 y 1990  
desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria

Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana

Nayive Ananías Gómez

Profesor guía: Dr. Juan Pablo González

Santiago, Chile, diciembre de 2015

## Índice

Presentación de la investigación.....	4
Planteamiento del problema.....	4
Antecedentes del problema.....	10
Justificación y delimitación del problema.....	12
Aspectos metodológicos.....	15
Objetivos.....	15
Hipótesis.....	15
Método de análisis musicológico.....	16
Método de análisis de prensa.....	17
Producción de datos.....	18
Análisis de datos.....	19
I. Los Prisioneros en la escena musical chilena de los '80.....	21
1. Cultura en dictadura: Canto Nuevo, persecución y censura.....	21
La cueca, baluarte nacional.....	24
2. La prensa escrita en dictadura.....	29
La propaganda del terror.....	30
El surgimiento del duopolio informativo.....	34
El auge de las revistas.....	36
3. La génesis del Nuevo Pop Chileno.....	39
Canto Nuevo versus Nuevo Pop Chileno: una intensa disputa.....	39
El cruce de influencias: del <i>new wave</i> a Charly García.....	43
Los Prisioneros: todo empezó con Los Pseudopillos.....	46
II. <i>La voz de los '80</i> : una interpelación en el Chile movilizado.....	49
1. Antecedentes del uso del casete en Chile.....	50
2. Descripción de <i>La voz de los '80</i> .....	53
Las dos carátulas.....	54
Análisis de "La voz de los '80".....	56
3. Cobertura en la prensa escrita.....	60
III. <i>Pateando Piedras</i> : consolidación y crítica social.....	66
1. La declinación del vinilo.....	67
2. Descripción de <i>Pateando Piedras</i> .....	68
Viaje en metro.....	69
Análisis de "El baile de los que sobran".....	71
3. Cobertura en la prensa escrita.....	74
Análisis de entrevistas.....	89
IV. <i>La cultura de la basura</i> : rockeros sudamericanos en la época del plebiscito.....	98
1. Los inicios del CD.....	99

2.	Descripción de <i>La cultura de la basura</i> .....	100
	Color y sarcasmo.....	103
	Análisis de “La cultura de la basura”.....	104
3.	Cobertura en la prensa escrita.....	109
V.	<i>Corazones</i> : canciones de amor en el retorno a la democracia.....	118
1.	El auge del CD.....	119
2.	Descripción de <i>Corazones</i> .....	120
	Análisis de “Corazones rojos”.....	123
3.	Cobertura en la prensa escrita.....	126
	Conclusiones.....	136
	Bibliografía.....	146
	Anexo. Letras de canciones analizadas.....	151

# PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

## Planteamiento del problema

El presente trabajo aborda, desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria, la trayectoria de Los Prisioneros entre 1984 y 1990, con especial énfasis en la cobertura y tratamiento de periódicos nacionales sobre la banda.

Los Prisioneros —integrado por Jorge González (1964; voz, bajo), Claudio Narea (1965; guitarra) y Miguel Tapia (1964; batería)— debutaron como trío, tocando “Paramar” y “¿Quién mató a Marilyn?”, el 1 de julio de 1983 en un festival organizado en el Liceo Miguel León Prado de San Miguel, comuna de donde provenían (Osses 2002). Temas como “Nunca quedas mal con nadie”, “¿Por qué no se van?”, “El baile de los que sobran” y “Por qué los ricos” reflejaban las contradicciones, limitaciones y paradojas de nuestra sociedad. Su discurso generó fervor para un sector, y resistencia para otro. A pesar de ser famosos, jamás se presentaron en el Festival de Viña del Mar durante el régimen; aquel escenario era la pasarela televisiva más atrayente de ese tiempo. Recién en 1991 actuaron en la Quinta Vergara, con *Corazones* bajo el brazo.

Los Prisioneros podrían situarse en lo que García (2013) describe como canción social, pero con grandes diferencias del Canto Nuevo, en cuanto a sonoridad y propuesta estética. El Canto Nuevo precedente —heredero de la Nueva Canción Chilena— “se articuló en torno a una generación joven de cantores y conjuntos, muchos de ellos surgidos en facultades

universitarias, que se iniciaron en peñas, parroquias y actos solidarios desde 1974 en adelante”<sup>1</sup>. En cambio, a comienzos de los '80, el Nuevo Pop Chileno (NPCh) se inspiró en el *post-punk*, *new wave* y *synthpop* de la escena musical británica (Stock 1999; Contardo y García 2005).

Este movimiento fue criticado por algunos intérpretes del Canto Nuevo debido a la inclusión del baile (que, supuestamente, enajenaba a los jóvenes) y por sus letras desapegadas de los problemas políticos y sociales que atravesaba el país.

La década de los '80, tiempo en que se desarrolla el NPCh, coincide con hitos relevantes de la dictadura militar, en la que estuvo sumido el país desde el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. En 1980 se realizó un cuestionado plebiscito, por el cual se aprobó una nueva Constitución y la continuidad de Augusto Pinochet en el gobierno (Serrano 2013). 1982 estuvo marcado por una gran crisis económica. Un año después, las protestas en oposición al régimen cobraron mayor visibilidad (Salazar y Pinto 2002). Durante este período, y hasta finales de la dictadura, los organismos represivos —como la CNI, anteriormente DINA (1977-1990)— se mantuvieron en funcionamiento, ejecutando a más de dos mil personas y torturando cerca de cuarenta mil, según el Informe Rettig (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación 1991) y el Informe Valech (Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura 2004). Junto a esto, el toque de queda, el exilio de políticos, artistas e intelectuales de izquierda marcaron esta época. Además, la dictadura se esforzó en eliminar medios de comunicación contrarios en ideología. Tal como puntualiza Herrera:

“Los militares, además, clausuraron cerca de 40 radioemisoras afines al ideario político del Presidente Allende (115 radios de alcance nacional, regional y provincial

---

<sup>1</sup> Recuperado de <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MTA=> [12/2015].

fueron partidarios del golpe y siguieron en funciones), once periódicos regionales y un centenar de revistas editadas por Quimantú (la editorial del Estado), Horizonte (del Partido Comunista) y Prensa Latinoamericana (del Partido Socialista)” (2006: 20).

La prensa debió encuadrarse con los requerimientos informativos del gobierno fáctico. Por este motivo, se fundó la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), organismo encargado de brindar la versión oficial de los acontecimientos. Además de las restricciones periodísticas ejercidas, los medios también optaron por autorregularse. Esto se reflejó en secciones de diarios como crónica, política e, inclusive, espectáculos. En esta última se intentó crear un canon musical basado en el folclore (Rojas 2009), enalteciendo el nacionalismo y, a su vez, ignorando a artistas de otras tendencias, como Los Prisioneros.

Esta banda, a diferencia del resto del NPCh, siempre manifestó una postura crítica frente a la realidad del país, que se materializó en sus canciones, problematizando, por ejemplo, la adquisición del modelo económico norteamericano (*Copiamos sus barrios y su estilo de vida / we try to talk in the jet-set language / Para que no nos crean incivilizados cuando visitamos sus ciudades* [“Latinoamérica es un pueblo al sur de EE.UU.”, de *La Voz de los '80*]); la exclusión de los jóvenes (*A otros enseñaron secretos que a ti no / A otros dieron de verdad esa cosa llamada educación* [“El baile de los que sobran”, de *Pateando Piedras*]); y el control que impuso el régimen sobre la información (*Su fuerza es la ignorancia de todos nosotros / Vampiros que suponen que somos felices con sobrevivir, y se aseguran que todo siga así* [“Poder elegir”, de *La cultura de la basura*]).

Además de sus composiciones agudas, Los Prisioneros también expusieron su malestar ante la marginación que sufrieron por parte de los medios (“Aquí, cualquier pelotudo,

maricón aparece en las primeras páginas de los diarios, y en colores... y nosotros ¿cuándo? Y a la gente le gustamos, ¿por qué a los periodistas no?<sup>2</sup>”).

Los Prisioneros fueron vetados en la televisión pública manejada por el gobierno (TVN), en programas como *Magnetoscopio Musical*<sup>3</sup>, en la Teletón de 1985<sup>4</sup> y en el Festival de Viña del Mar de 1987. Esto permite hipotetizar una situación similar en la prensa escrita, en especial en aquellos periódicos cercanos al régimen.

Los medios de comunicación han constituido históricamente fuentes fundamentales de poder y contrapoder, de dominación y cambio social, como sugiere Castells (2008). El control de la opinión pública resulta, incluso, más efectiva y sostenible que la represión a través de la violencia directa. En este sentido:

“Aunque la coerción y el miedo son fuentes decisivas para que los dominantes impongan su voluntad a los dominados, pocos sistemas institucionales pueden durar demasiado si se basan de forma preponderante en una represión aguda. Torturar cuerpos es menos efectivo que modelar mentes” (2008: 14).

El modelamiento de mentes, que es posible a través de la prensa, es parte de lo que Althusser (1988) denomina “aparatos ideológicos del Estado”. Éstos se distinguen del aparato (represivo) del Estado, ya que corresponden a una pluralidad que no es visible de forma inmediata, y, en su aparente dispersión, se desarrollan en el dominio privado. Para el autor, escuelas, iglesias, sindicatos, sistemas jurídicos y medios de información son órganos que no ejercen represión a través de la violencia (como el ejército, los tribunales, entre

---

<sup>2</sup> *La Segunda*, 02/01/1987: 7

<sup>3</sup> Rodolfo Roth, animador de *Magnetoscopio Musical*, afirmó al programa *TVN 40 años, tu historia es mi historia* (2009): “Los Prisioneros, la verdad que es el grupo más emblemático, creo yo, de los años ‘80. Y el *Magnetoscopio Musical* nunca los pudo presentar porque estaban prohibidos”. Esto se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=ggGlwc5TQSI>, desde el minuto 4:09.

<sup>4</sup> Un claro ejemplo de censura por parte de Televisión Nacional fue cuando se descolgó de la transmisión de la Sexta Teletón, en plena actuación de Los Prisioneros, que tocaban “La voz de los ‘80”. Ese *impasse* se puede revisar acá: <http://tu.tv/videos/asi-se-descolgaba-tvn-en-la-teleton-1985>

otros), sino que “funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica” (1988: 13).

La conexión entre ideología y propaganda, creada y recreada por los medios, ha sido constante objeto de análisis desde el período de entreguerras. Es así como la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Benjamin) dedicó atención a los fenómenos de persuasión de las concepciones fascistas. En este punto, Adorno sostiene que los medios utilizados por la propaganda fascista “se proponen ganarse a la gente *explotando sus mecanismos inconscientes*, más que mediante la presentación de ideas y argumentos” (1946/2004: 369). Una de sus estrategias es atacar “más bien a fantasmas que a adversarios reales, es decir, construye un *imaginario* del judío, del comunista, y lo descuartiza, sin preocuparse demasiado por cómo poner en relación esta imaginaria con la realidad” (Adorno 1946/2004: 373). Del mismo modo, se intenta cimentar una comunidad que surge en relación a un otro denigrado: “El material propagandístico se ocupa poco de temas políticos, concretos y tangibles. La mayoría de las afirmaciones de los agitadores van dirigidas *ad hominem* [...] El objetivo del agitador es justo transformar a esa misma gente en ‘chusma’” (Adorno 1951/2004: 380-381).

Autores contemporáneos han retomado estas descripciones para demostrar cómo la prensa estructura la realidad. McCombs y Shaw (1972) advierten que los medios de comunicación jerarquizan sus contenidos en base a la llamada “agenda setting”, ignorando, a veces, información relevante y enfatizando aquella ligada a propósitos particulares. Lo

más importante es que esta manipulación no se confunde con la falsedad, sino que se disfraz de imparcialidad. Al respecto, Parenti señala:

“La propaganda más efectiva es justamente aquella que radica en el cuadro más que en la falsedad. Manipulando la verdad más que rompiéndola, usando del énfasis, matiz, insinuación, y del embellecimiento periférico, los comunicadores pueden crear la impresión deseada sin acudir a una apología explícita y sin alejarse demasiado de la apariencia de objetividad” (1989: 55).

Las técnicas por las que se produce esta manipulación evocan lo que Adorno había postulado casi medio siglo antes. Más que a las ideas, se promueven asociaciones que apelan a códigos irracionales (colores, imágenes, títulos):

“El encuadre se consigue por la manera en que las noticias son empacadas, la cantidad de exposición, la localización (página frontal o atrás, historia principal o última), el tono de la presentación (simpatizante o descuidado), los encabezados que lo acompañan y los efectos visuales, y el etiquetado y vocabulario. Sin llegar a la mentira, los medios nos pueden conducir por diferentes caminos a conclusiones erróneas” (Parenti 1989: 55).

Un buen ejemplo, en la realidad chilena, es el estudio de Durán (1995) sobre la propaganda de agitación entre 1972 y 1973. Él ilustra cómo *El Mercurio* yuxtapone al gobierno de Salvador Allende con caníbales, descuartizamientos, caos y violencia, impregnando a los lectores de cierto imaginario respecto a la administración de la UP.

Si bien estos mecanismos aluden a claves sensoriales, la ideología también se transmite a nivel discursivo. Ya para Foucault (2003) la ligazón entre saber y poder era indeleble. En términos de las modernas teorías de la acción comunicativa, diversos autores han reflexionado sobre los usos del discurso social como estrategia de poder. Van Dijk es explícito en constatar que “la gente que tiene el poder [...] son personas que hablan, que escriben, que *controlan el discurso público*. El discurso y la comunicación se convierten entonces en los recursos principales de los grupos dominantes” (1994: 9). De esa manera,

la prensa juega un rol fundamental en el engranaje social, como portadora de discursos, reproductora de ideología o vía de propaganda y censura.

Retomando el interés por Los Prisioneros, como representantes de una estética y ética contraria a la dictadura, parece relevante escudriñar en los textos periodísticos de la época para observar si existió manipulación, menoscabo u omisión hacia esta banda. ¿Los Prisioneros recibieron menos cobertura en comparación con otros artistas nacionales en los '80, debido a su tendencia política contraria a la dictadura? ¿Las estrategias discursivas utilizadas en la cobertura mediática sobre Los Prisioneros en los '80 contribuyeron a ignorar, devaluar o deformar la imagen de este grupo ante la opinión pública? ¿Existen diferencias en la cobertura y tratamiento hacia Los Prisioneros por parte de diarios oficialistas e ideológicamente ligados a la dictadura versus aquellos que no comulgaban de forma explícita con el régimen? ¿De qué manera "lo musical", en sus dimensiones sonido, performatividad, interacción con el público y letras, adquiere sentido en el discurso de la prensa sobre Los Prisioneros?

Por tal razón, la pregunta que orienta esta investigación es: *¿Cómo fue la cobertura y el tratamiento de los periódicos de alcance nacional sobre Los Prisioneros durante la dictadura?*

### **Antecedentes del problema**

Para realizar esta investigación se ha empleado literatura sobre cuatro tópicos: la cultura durante la dictadura (con especial énfasis en la música), el rol de los medios de comunicación en ese período, la reconstrucción de la trayectoria de Los Prisioneros y los aspectos metodológicos del análisis de prensa.

En cuanto a los antecedentes que permiten comprender la interacción de Los Prisioneros en este complejo contexto sociopolítico, ha sido necesario revisar bibliografía sobre la música popular chilena en los '70 y '80 (Varas y González 2013; García 2013; Aguayo 2012; Contardo y García 2005; Castillo 2003; Rojas 2009; Ponce 2008; Osorio 2011; Bravo y González 2009). Asimismo, se incluyen estudios sociológicos e historiográficos que han expuesto el funcionamiento de la institucionalidad cultural y las restricciones impuestas por el régimen (Fielbaum y Thielemann 2010; Jordán 2009; Rivera 2008; Durán 2012). De este modo, se ha profundizado en los conceptos de “apagón cultural” (Donoso 2013) y “golpe estético” (Errázuriz 2009), que se refieren a la declinación de la diversidad de expresiones culturales durante la dictadura, a causa de la persecución de artistas ligados a la izquierda, y a la imposición de un canon estético, que ensalza lo castrense y lo patriótico.

Respecto al papel de la prensa nacional se ha recurrido a diversos trabajos que dan cuenta de los mecanismos de censura y autorregulación (Torres 1986; Salinas 1986; Durán y Rockman 1986; Santa Cruz 2014) y a investigaciones periodísticas que retratan la hegemonía de grandes empresas informativas, de donde surgen diarios como *El Mercurio* y *La Tercera* (Mönckeberg 2013; Herrero 2014). Sin embargo, no existen estudios que tomen por objeto la cobertura que recibieron Los Prisioneros por parte de ciertos periódicos en dictadura.

Para reconstruir la carrera de Los Prisioneros ha sido fundamental revisar las tres biografías —dos con entrevistas a sus integrantes (Osse 2002; Aguayo 2005) y una no autorizada (Stock 1999)— y las dos autobiografías escritas por el guitarrista Claudio Narea (2009, 2014). Estas obras ayudan a detectar los principales hitos en su trayectoria, entregando

claves sobre qué eventos (lanzamientos, conciertos memorables, fisuras al interior de la banda) ameritaban espacio en la prensa por ser significativos para el público seguidor. Y, en un contexto más amplio, para la sociedad que ve reflejado sus conflictos en este trío.

Acerca de los aspectos del análisis de prensa ha sido pertinente revisar estudios que desarrollan esta metodología, especialmente aquellos que han tenido por objeto la realidad chilena (Dastres, Spencer, Muzzopappa y Saéz 2005; Fernández 2010; Dides 2010; Durán 1995). Se utilizan, también, elementos propios del análisis del discurso, propuesta teórica-metodológica que estudia el lenguaje como práctica social, en el contexto de su uso y su conexión con las relaciones de poder (Ibáñez 1979, 1990; Mayos y Brey 2011; Potter 1998; Van Dijk 1990). Desde esta perspectiva, se considera al discurso como una práctica contextualizada, que cruza y tramita elementos del poder social y político. El discurso realiza una labor ideológica que ayuda a producir y reproducir relaciones de poder determinadas, así como legitimar y deslegitimar posiciones, discursos, personas y grupos ante la opinión pública. Algunas estrategias de análisis son descubrir énfasis, omisiones, contradicciones del discurso, alusiones a los contextos sociales y sus valores, y estrategias discursivas, como ocultar autoría, generalizaciones, entre otras.

### **Justificación y delimitación del problema**

Esta investigación resulta relevante desde tres ámbitos: musical, social y académico.

En lo musical, Los Prisioneros han sido considerados una de las bandas nacionales más trascendentes de las últimas tres décadas. Incluso, algunos estudiosos de la cultura popular califican *La voz de los '80* (1984) como la génesis del pop chileno (Contardo y García 2005).

Si bien contamos con bibliografía que permite situar el panorama de la música chilena durante los '80 (Contardo y García 2005; García 2013), así como biografías y autobiografías que reconstruyen la historia de Los Prisioneros (Osses 2002; Aguayo 2005; Stock 1999; Narea 2009, 2014), no existen estudios que tomen por objeto la cobertura que recibió el trío sanmiguelino por parte de los periódicos en plena dictadura militar. Comprender cómo los medios de comunicación cubrieron a Los Prisioneros permite sumar una nueva perspectiva de análisis de este fenómeno musical.

La relevancia social de esta investigación radica en la repercusión de Los Prisioneros en el contexto sociopolítico del Chile de los '80. Cómo este grupo fue tratado por la prensa de la época puede brindar pistas sobre los mecanismos de censura, autocensura, manipulación y posible resistencia por parte de los medios.

Si bien hay estudios e investigaciones acerca de las vicisitudes de la escena cultural local durante la dictadura (Donoso 2013; Fielbaum y Thielemann 2010; Jordán 2009) y también sobre los roles y funcionamientos de los medios de comunicación en ese período (Rivera 2008; Durán 1995), realizar un análisis de prensa, con un seguimiento sistemático a ciertos diarios en relación a Los Prisioneros, puede ofrecer una perspectiva ilustrativa de cómo se conectan ambos fenómenos: el papel de la prensa en la represión cultural durante la dictadura.

Por último, la relevancia académica de este estudio, además de tratar un tema escasamente abordado en la literatura existente, se encuentra en su innovación metodológica al proponer un modelo de trabajo, que integra análisis de canciones y análisis de prensa. De esta manera, se pretende describir qué ámbitos de Los Prisioneros recibieron cobertura

(lanzamientos de discos, shows, críticas, vida social, conflictos) y cuánta cobertura en comparación con otros grupos o solistas de la época a través de un análisis cuantitativo, con estadística descriptiva. Mientras que, para analizar las valoraciones realizadas sobre su música, sus integrantes y/o su ideología, es decir, comprender cómo fue la cobertura de los medios, se utilizará un análisis cualitativo inspirado en elementos de análisis de discurso, propuestos por Ibáñez (1979, 1990), Potter (1998) y Van Dijk (1990).

Para delimitar esta investigación se ha optado por considerar periódicos de ese tiempo, para identificar diferencias de cobertura entre los medios oficialistas (*La Nación*), aquellos ligados ideológicamente al régimen (*La Segunda, El Mercurio*) y los que gozaban de mayor “libertad editorial” (*La Tercera, La Época*). Esta decisión se fundamenta en la masividad de tales diarios y en la transversalidad del público al que se dirigen, en comparación a revistas especializadas, cuyo target es más selectivo.

La decisión de estudiar prensa escrita se sostiene en el valor de una palabra tangible y permanente, a diferencia de los medios audiovisuales masivos (radio y televisión), donde los contenidos suelen yuxtaponerse en una misma jornada. Los periódicos ofrecen una lectura de la realidad para que las personas se apropien, comenten y discutan durante el día. Por tanto, son medios que carecen de instantaneidad, lo cual posibilita textos editados e intencionados gracias al mayor tiempo de preparación. Por otro lado, la investigación abarcó el período 1984-1990. De esa forma, se profundizó en la cobertura y tratamiento de las cuatro producciones discográficas de Los Prisioneros en aquel intervalo: *La voz de los '80* (1984), *Pateando Piedras* (1986), *La cultura de la basura* (1987) y *Corazones* (1990).

## Aspectos metodológicos

### Objetivos

#### Objetivo general

Analizar la trayectoria de Los Prisioneros entre 1984 y 1990 desde una perspectiva musicológica interdisciplinaria.

#### Objetivos específicos

1. Analizar la sonoridad, la textualidad y el contexto de producción de los primeros cuatro casetes de Los Prisioneros entre 1984 y 1990.
2. Describir las valoraciones de medios escritos sobre la música, la puesta en escena y la postura política de Los Prisioneros entre 1984 y 1990.
3. Analizar las estrategias discursivas existentes en la cobertura de periódicos de alcance nacional sobre Los Prisioneros entre 1984 y 1990.
4. Analizar el funcionamiento de la censura y autorregulación de la prensa escrita durante la dictadura, en relación a la cobertura sobre Los Prisioneros entre 1984 y 1990.

### Hipótesis

- En todos los diarios revisados, Los Prisioneros recibieron menos cobertura en comparación con otras bandas y solistas nacionales de la época.
- Los Prisioneros recibieron más cobertura en periódicos que gozaban de mayor “libertad editorial”, o que no estaban alineados ideológicamente con la dictadura (*La Tercera, La Época*).

- En periódicos ligados ideológicamente al régimen (*El Mercurio*, *La Segunda* y *La Nación*) se emplearon estrategias discursivas que descalificaron y/o devaluaron la imagen y la propuesta musical de Los Prisioneros.

### **Método de análisis musicológico**

Para analizar la textualidad y la sonoridad de cuatro canciones de Los Prisioneros, recurrimos a los estudios de Benveniste (1997) y Tatit y Lopes (2008).

Benveniste (1997) realiza un exhaustivo análisis sobre la naturaleza de los pronombres personales. Parafraseando al autor, “yo” y “tú” se pueden invertir. Esto se plasma a diario en una conversación, donde el emisor es “yo” y el receptor es “tú”. Asimismo, “yo” es fundamental en la construcción de “nosotros”. “Nosotros” se puede emplear de forma inclusiva y exclusiva, que se manifiesta en la unión de “yo + vosotros (ustedes)” y en la yunción de “yo + ellos”.

La revisión de lo melódico considera la investigación de Tatit y Lopes (2008). Su modelo de análisis trabaja categorías como los acentos y los recortes silábicos; la aceleración y la desaceleración de la melodía; saltos y trasposiciones de texturas sonoras, entre otras.

El criterio de selección de “La voz de los ‘80”, “El baile de los que sobran”, “La cultura de la basura” y “Corazones rojos” radica en que tales temas, además de ser sencillos promocionales, representan el concepto de cada álbum: “La voz de los ‘80” y “La cultura de la basura” pertenecen a los casetes homónimos de 1984 y 1987; en dos estrofas de “El baile de los que sobran” aparece la frase “pateando piedras”, que corresponde al título de la producción de 1986; y “Corazones rojos” anuncia la vehemencia de *Corazones* (1990).

Por otro lado, los rankings publicados<sup>5</sup> en la prensa examinada para esta tesis ratifican la relevancia de estos singles. En tanto, las reversiones de estos hits por parte de algunos artistas chilenos corroboran la popularidad del trío de San Miguel. De este modo, encontramos que “La voz de los ‘80” fue reinterpretada por la banda de rock Los Ex; “El baile de los que sobran”, por el conjunto de reggae Gondwana; “La cultura de la basura”, por el grupo punk Fiskales Ad-Hok; y “Corazones rojos”, por La Pozze Latina, estandarte del hip-hop nacional<sup>6</sup>. Asimismo, en 2009, Los Bunkers tocaron en vivo “La cultura de la basura” y, en 2010, Los Miserables lanzaron el disco *La voz de los ‘80*, un homenaje a Los Prisioneros en clave punk-rock.

Finalmente, para esta investigación se incluyeron fotografías de las carátulas de los cuatro casetes originales, que pertenecen a la autora. Éstas fueron analizadas en relación a la composición de la imagen y a los referentes simbólicos y contextuales.

### **Método de análisis de prensa**

Esta investigación empleó metodología mixta. Ésta involucró una integración de estrategias de trabajo cuantitativas y cualitativas, reconociendo en este complemento una ventaja para la labor del investigador (Reichardt y Cook 1988; Tashakkori y Teddlie 2003) y también

---

<sup>5</sup> *La Época*, en 1987, consignó: “De acuerdo a la encuesta realizada por la agencia AP, el conjunto chileno Los Prisioneros aparece ocupando el segundo lugar en el ranking de popularidad de Perú con la canción Por qué no se van del país [...] También el grupo chileno figura en el sexto lugar con el tema El baile de los que sobran” (En el segundo lugar del ranking peruano están Los Prisioneros. *La Época*, 11/05/1987: 37).

Ese año, Jorge González indicó: “Dos canciones de nosotros se pelean el primer lugar (en Perú): El baile de los que sobran y Sexo. El baile está postulando para La canción del año” (Canción de Los Prisioneros postula al mejor tema del año. *La Época*, 30/09/1987: 25).

*La Tercera*, en 1989, señaló: “El conjunto chileno Los Prisioneros alcanzó esta semana el primer lugar en la clasificación musical de Colombia, con el tema ‘El baile de los que sobran’, éxito del verano 87 en Chile. Así lo reseña la agencia de noticias UPI al entregar su resumen semanal con los favoritos en todos los países de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa” (Los Prisioneros, número uno en Colombia. *La Tercera*, 14/01/1989: 32).

<sup>6</sup> Estas reversiones pertenecen al disco *Tributo a Los Prisioneros* (2000), del sello Warner Music.

una oportunidad de aumentar la calidad de las investigaciones, a través de la triangulación metodológica (Vera y Villalón 2005).

En esta investigación se utilizó la metodología cuantitativa (Hernández, Fernández y Baptista 1991) con el propósito de cuantificar la cobertura entregada a Los Prisioneros por los diarios de la época, mientras que la metodología cualitativa (Rodríguez, Gil y García 1999) permitió realizar una aproximación comprensiva e interpretativa al tratamiento de los medios hacia el grupo.

### **Producción de datos**

Este estudio analizó las secciones de Espectáculos y los suplementos asociados a este ámbito de cinco diarios durante enero 1984-diciembre 1990. Se escogió este intervalo, pues coincidió con la producción discográfica de Los Prisioneros. En el caso de un diario fundado después de 1984, se revisó desde la fecha de su creación hasta 1990.

Se trabajó con diarios de circulación nacional, considerando cierta variedad en su tendencia o adscripción política. Se consultaron 10.774 ejemplares en la sección Periódicos y Microformatos de la Biblioteca Nacional de Chile. El siguiente cuadro resume los periódicos, años de cobertura, frecuencia de sus publicaciones y las posiciones atribuidas respecto al gobierno de facto.

<b>Diario</b>	<b>Período</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Tendencia</b>
<i>El Mercurio</i>	1984-1990	Lunes a Domingo	Ligado ideológicamente
<i>La Segunda</i>	1984-1990	Lunes a Viernes, no feriados	Ligado ideológicamente
<i>La Nación</i>	1984-1990	Lunes a Domingo	Dependiente del régimen
<i>La Tercera</i>	1984-1990	Lunes a Domingo	Sin tendencia
<i>La Época</i>	Marzo 1987-1990	Lunes a Domingo	Opositor al régimen

## Análisis de datos

Se empleó una estrategia de análisis de prensa mixto. A través de estadística descriptiva, procesada en el software Microsoft Excel, se trabajó sobre la cobertura de los distintos periódicos hacia Los Prisioneros. Por otro lado, mediante procedimientos y categorías propias del análisis crítico del discurso (Ibáñez 1979, 1990; Potter 1998; Van Dijk 1990), se analizaron las valoraciones y el tratamiento de tales diarios con el trío sanmiguelino. También se ahondó en aspectos referidos a lo musical, examinando aspectos como el sonido, la performatividad, la interacción con el público y las líricas de la banda, y cómo estos elementos adquirieron sentido en el discurso de la prensa.

El análisis cuantitativo consideró la totalidad de los datos, mientras el análisis cualitativo seleccionó algunas noticias que resultaron pertinentes para responder a los objetivos de la investigación.

Este trabajo está estructurado en seis capítulos. El primero (*Los Prisioneros en la escena musical chilena de los '80*) despliega el panorama musical de esa década —marcada por las vicisitudes de la dictadura— y cómo la agrupación liderada por Jorge González se inserta en este contexto, causando furor por sus letras directas, pero generando tensión en las altas cúpulas. Este apartado se organiza en *Cultura en dictadura: Canto Nuevo, persecución y censura*, donde se profundiza en el exilio de algunos intérpretes de la Nueva Canción Chilena, en las tácticas opresivas del régimen militar y en la institucionalización del folclore; *El rol de la prensa escrita en dictadura*, demostrando la autorregulación de los medios y la

tergiversación de la información y *La génesis del Nuevo Pop Chileno*, en el cual se expone el amplio abanico de bandas locales que intentaron conseguir un sitio con una fórmula bailable.

Los capítulos dos (*La voz de los '80: una interpelación en el Chile movlizado*), tres (*Pateando Piedras: consolidación y crítica social*), cuatro (*La cultura de la basura: rockeros sudamericanos en la época del plebiscito*) y cinco (*Corazones: canciones de amor en el retorno a la democracia*) desarrollan una contextualización histórica de los años de producción y lanzamiento de tales casetes, un análisis de canciones representativas y la cobertura en la prensa escrita.

Por último, el sexto capítulo está destinado a la discusión de los resultados de la investigación. Se propone un diálogo entre éstos y los antecedentes teóricos y empíricos, como, además, visualizar las limitaciones y proyecciones de este estudio.

## Capítulo I

# LOS PRISIONEROS EN LA ESCENA MUSICAL CHILENA DE LOS '80

Para comprender la estética y el mensaje de Los Prisioneros, es necesario profundizar en el contexto de la dictadura militar en Chile. Para ello, se reconstruye la historia del Canto Nuevo, sus vicisitudes durante el régimen y cómo éste intentó imponer un remozado canon folclórico. Por otro lado, se presenta el panorama de los medios de comunicación, los cuales sucumbieron a la censura y la autorregulación. Es en este peculiar escenario surgió el movimiento del Nuevo Pop Chileno, que se diferenció de las tradiciones musicales precedentes, incorporando influencias foráneas. Los Prisioneros, pertenecientes a esta generación, desarrollaron una propuesta original, que incluyó ritmos bailables y críticas mordaces en sus canciones.

### **1. Cultura en dictadura: Canto Nuevo, persecución y censura**

En Chile, el régimen militar encabezado por Augusto Pinochet, que se extendió entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, fue un período caracterizado por la represión y censura. Compositores, intérpretes y obras —identificadas o asociadas al pensamiento de izquierda que representaba el gobierno socialista de Salvador Allende— fueron proscritos, tanto en la música, la literatura y las artes visuales. De esta forma, la

dictadura —al igual que en Argentina, Brasil y otros países latinoamericanos— arrasó con una riqueza cultural, originando un “apagón”, como propone Donoso:

“Desde sectores de izquierda en Europa se levantaron las primeras voces para denunciar la existencia de un ‘apagón cultural’ producido por la oleada de artistas e intelectuales exiliados limitados de la posibilidad de trabajar en su país, sumado a las fuertes medidas restrictivas que estaba aplicando la dictadura para los artistas que se habían quedado en el interior” (2013: 109-110).

El hostigamiento a los músicos locales comenzó al día siguiente de constituida la Junta de Gobierno. Como sostiene García “la dictadura veía en los cantautores y conjuntos activos durante la UP [Unidad Popular] un potencial subversivo mayor al de otros gremios artísticos, y se ensañó contra ellos decidida a acallarlos cuando antes” (2013: 169). Víctor Jara, estandarte de la Nueva Canción Chilena (NCCCh), fue asesinado el 16 de septiembre de 1973. Aquel movimiento que redimió en sus líricas a la clase proletaria y a los marginados de la sociedad —incorporando instrumentos andinos y reivindicando también a los pueblos originarios— no tardó en ser “extirpado”, tomando las palabras del General Gustavo Leigh, quien tildaba de cáncer a la Unidad Popular<sup>7</sup>.

Algunos representantes de esta corriente padecieron los embates del régimen. Ángel Parra, el hijo de Violeta, transitó por los centros de detención establecidos en el Estadio Nacional y Chacabuco. Partió al exilio en Ciudad de México y, luego, París. Inti-Illimani, Quilapayún, Isabel Parra y Patricio Manns, entre otros, debieron abandonar su terruño. Como explica Castillo:

---

<sup>7</sup> “Después de tres años de soportar el cáncer marxista, que nos llevó a un descalabro económico, moral y social que no se podía seguir tolerando, por los sagrados intereses de la patria, nos hemos visto obligados a asumir la triste y dolorosa misión que hemos acometido. Sabemos la responsabilidad enorme que cargará sobre nuestros hombros, pero tenemos la certeza, la seguridad de que la enorme mayoría del pueblo chileno está con nosotros, está dispuesto a luchar contra el marxismo, está dispuesto a extirparlo hasta las últimas consecuencias” (*El Mercurio*, 13/09/1973).

“Muertes, separaciones forzadas, interrupciones de obras, cortes de estudios, alejamiento forzado del país, precaria sobrevivencia en otras latitudes; vida en la angustia de oscilar entre la esperanza y la desesperanza de un regreso a la patria y del reintegro a las tareas abandonadas. Miles y miles de chilenos vivieron estas experiencias. Entre ellos también músicos, compositores, musicólogos, grupos musicales, estudiantes de música. Algunos pudieron regresar. Otros debieron quedarse en el país que se transformó en una segunda patria” (2003: 109).

En medio de este descalabro musical, no exento de torturas físicas, varios intérpretes siguieron luchando a través de sus composiciones, aunque fuese con alegorías e hipérboles. De esta manera, como continuidad de la NCCh, germinó el Canto Nuevo. Sobre su etimología, todavía existen diferentes versiones. El bautizo recaería en Ricardo García, fundador del sello Alerce, o en Dióscoro Rojas, cantautor y figura del movimiento “Guachaca”<sup>8</sup> (Bravo y González 2009).

Por otro lado, las peñas folclóricas —que cobraron relevancia a partir de 1965 con “La peña de los Parra”— también sucumbieron ante la represión. Según Bravo y González, las quenas, los charangos, las cantatas y el folclore nortino generaban escozor debido a la indeleble conexión con la Unidad Popular:

“Si bien el empleo de la violencia física y psicológica se tornó el mecanismo más visible, no menos cierto fue que el régimen simultáneamente trató de mostrar un rostro más ‘amable’ que legitimara su implacable accionar. De ahí la existencia de decretos, leyes, ordenanzas, Constitución e, inicialmente, bandos” (2009: 91).

Esa irritación por las cabelleras largas y los atuendos hippies —de ahí proviene el despectivo término “upeliento”— conllevó a la “operación corte”, como ilustra Errázuriz, es decir, a la erradicación de barbas frondosas y prendas rojas o negras, las cuales se

---

<sup>8</sup> El movimiento “Guachaca” fue fundado en 1997 por el cantautor Dióscoro Rojas y el escritor Raúl Porto con la finalidad de preservar los valores de la chilenidad. Su lema es “ser humilde, cariñoso y republicano”. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97567.html> [12/2015].

relacionaban con el MIR. La “limpieza” cultural no sólo se enfocó en el blanqueamiento de murallas o en la incineración de libros:

“De un modo similar a lo ocurrido en muros y calles, 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” (2009: 145).

La disciplina, el ornato, el silencio, el culto a la bandera, la inclusión de la estrofa *Vuestros nombres, valientes soldados / Que habéis sido de Chile el sostén* en el Himno Nacional, el cambio de nombre de calles, la instauración de monumentos castrenses y la exaltación de la virilidad a través del corte de pelo (Errázuriz 2009) se enmarcan dentro de un proyecto de “restauración nacional”<sup>9</sup>, que abarca los ámbitos político, social, económico y estético.

### **La cueca, baluarte nacional**

En el plano musical, se implementó un canon folclórico, con cuecas y tonadas de raigambre campesina, que más adelante colmarían la pantalla chica. El sustento de aquel “golpe estético” (Errázuriz 2009) se manifiesta en el documento oficial *Política cultural del Gobierno de Chile*:

---

<sup>9</sup> Este concepto fue empleado constantemente por los miembros de la Junta. Véase, por ejemplo, el primer comunicado de la Junta Militar, del 11 de septiembre de 1973: “Las FF.AA. y Carabineros están unidos para iniciar la histórica y responsable misión de luchar por la liberación de la Patria y evitar que nuestro país siga bajo el yugo marxista; y la restauración del orden y la institucionalidad”. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92134.html> [9/2014]. El 10 de marzo de 1998, día en que Pinochet traspasó la comandancia en jefe del Ejército, señaló: “El Ejército y sus instituciones hermanas asumieron la conducción del Estado y se abocaron a la restauración de la institucionalidad quebrantada y a la reconstrucción social, política y económica del país”. Recuperado de [http://www.emol.com/especiales/pinochet2006/cartas\\_03.htm](http://www.emol.com/especiales/pinochet2006/cartas_03.htm) [9/2014].

“La lucha que hoy se da en todo el mundo es fundamentalmente de índole cultural. En efecto, es una concepción total de la vida, como la marxista, la que pretende imponerse y avasallar la cultura occidental cristiana a la que adherimos, imposición ésta que trae, por vía de consecuencia, desastrosos efectos en todos los demás planos: social, económico, educacional, familiar, etc.” (1974: 23)

Asimismo, el gobierno fáctico definió cultura, homogeneizando valores, gustos y formas de pensar: “Si se quiere propiciar una auténtica política cultural, es preciso antes que nada perfilar lo más nítidamente posible el estilo de vida que, estando más acorde con la idiosincrasia misma chilena, conduzca al ‘deber ser nacional’” (1974: 19).

Para derrocar al marxismo era fundamental fortalecer el campo cultural, pues era allí donde “se asientan los principios, se ennoblecen las palabras, se superan los gustos y se hacen responsables las conductas. En términos pragmáticos, el campo donde se generan los ‘anticuerpos’” (1974: 24-25).

Ese “deber ser” que anhelaba cimentar el gobierno se reflejó, en el área musical, en la exacerbación de un concepto esencialista de “chilenidad”, que “se corporifica parcialmente en la figura del huaso, quien, gallardo e incólume, encarna valores de dicho ‘deber ser’” (Rojas 2009: 55). Para llevar a cabo ese plan ético y estético, el 18 de septiembre de 1979 se promulgó el Decreto N°23<sup>10</sup>, el cual declaró la cueca como danza nacional. “Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional”, indica el inciso primero. En tanto, el artículo segundo especifica: “El Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos”.

---

<sup>10</sup> Recuperado de <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886> [9/2014]

La tonada y la cueca se transformaron, entonces, en “valores permanentes”<sup>11</sup>, como aseveraron Los Huasos Quincheros a la Revista *Ritmo*, en septiembre de 1973. Cabe destacar que la Junta Militar nombró a Benjamín Mackenna, líder de la agrupación, como “asesor artístico”. Como detallan Varas y González, a fines de 1973 se efectuó una reunión entre músicos y militares. Asistieron, entre otros, Héctor Pavez, dos integrantes de Cuncumén e Hilda Parra. Los recibió el coronel Alfredo Ewing, algunos oficiales de menor rango y Benjamín Mackenna<sup>12</sup>. Pavez le relató esa experiencia a René Largo Farías, quien reprodujo ese testimonio en *La Nueva Canción Chilena* (1979):

“Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folclor del Norte no era chileno; que la *Cantata Santa María* era un crimen histórico de ‘lesa patria’ (...) Que los Quilapayún eran responsables de la división de la juventud chilena” (2013: 111).

En 1983, Mackenna se involucró en la génesis del programa folclórico de Canal 13 *Esquinazo*, conducido por Javier Miranda y Gina Zuanic. En esa época se emitieron espacios de corte similar en la TV local, con la misión de ensalzar las raíces “vernáculos”: *Chile, Chile lindo*, *Canciones de nuestra tierra*, *Bajo el alero*, *Canta Chile*, *Cantares de Chile* y *Chilenazo*, animado por Jorge Rencoret. En 1988, el connotado presentador participó en un almuerzo organizado por el comando del Sí en Las Condes<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> “Interpretamos cosas que son valores permanentes, y eso ha sido muy satisfactorio. Nuestra labor es procurar que no se pierda el repertorio tradicional clásico” (*Ritmo*, 25/09/1973).

<sup>12</sup> Ya en democracia, Mackenna intentó desligarse de su antiguo cargo. “Era sólo un funcionario de la Secretaría General de Gobierno, y ni siquiera estaba en el Ministerio de Educación [...] No tuve nada que ver con la censura. Y, además, mi participación fue a título personal, no involucra a Los Quincheros”, declaró a *La Tercera* el 17 de noviembre de 1997. También indicó que “soy un admirador de Quilapayún. [Escuchamos] todo lo bueno. Desde Elton John a Illapu”.

<sup>13</sup> Esto se encuentra en la sección Gente del diario *La Segunda*. Además de Jorge Rencoret, aparece el bolerista Lucho Gatica (*La Segunda*, 05/09/1988: 23).

Por otra parte, en esos años la parrilla programática —liderada por los directores Sergio Riesenberberg (Televisión Nacional) y Gonzalo Bertrán (Canal 13), junto a los “rostros” Antonio Vodanovic, César Antonio Santis y Raúl Matas— también ofrecía estelares de elevado presupuesto, como *Noche de Gigantes*, *La gran noche*, *Permitido*, *Vamos a ver*, *Martes 13* y *Sabor Latino*, show musical que cautivó a la audiencia con vedettes argentinas y españolas, como “Maripepa” Nieto (Durán 2012).

En paralelo a este folclore mediatizado y al metafórico Canto Nuevo perseguido, diversos artistas —como algunos herederos de la Nueva Ola— tuvieron el privilegio de continuar con sus carreras, editando discos y actuando en escenarios tan grandilocuentes como el Festival de Viña del Mar, gracias a su adhesión a Pinochet. Gloria Simonetti, Ginette Acevedo, Patricia Maldonado, Antonio Zabaleta, Patricio Renán, Pedro Messone, Pachuco<sup>14</sup>, José Alfredo Fuentes y Roberto “Viking” Valdés<sup>15</sup>, entre otros, ratificaron su apoyo al régimen. Esa férrea convicción implicó que no sólo se presentaran en la Quinta Vergara más de una vez, sino que también significó una constante cobertura por parte de la prensa escrita.

---

<sup>14</sup> En septiembre de 1988, *La Segunda* entrevistó al cantante tropical Pachuco, quien se presentó en el Festival de Viña del Mar en 1986 y 1987. Aquello supuso cierta ayuda “oficial”. “Llegué por mérito propio”, recalcó entonces. Hasta fue vinculado con el bando del Sí: “No me identifico ni con el Sí ni con el No, sólo con la música. Ni mis hijos van a saber mi voto... Que a mí me tachen del Sí, es porque los mismos del No no se me han acercado para que toque con ellos. Yo voy donde me pagan” (*La Segunda*, 05/09/1988: 26).

<sup>15</sup> El 9 de julio de 1977, 77 jóvenes subieron el cerro Chacarillas para homenajear a Pinochet, con antorchas y banderas chilenas. Políticos, empresarios, deportistas, periodistas y figuras del espectáculo participaron en el acto. Entre los últimos, destacan José Alfredo “Pollo” Fuentes, Roberto “Viking” Valdés, Antonio Vodanovic y Coco Legrand. Recuperado de <http://www.elciudadano.cl/2013/06/25/71969/vodanovic-y-coco-legrand-entre-los-77-de-chacarillas-leales-a-pinochet/> [9/2014].

“En la dictadura hubo bastante campo para el artista chileno”<sup>16</sup>, aseguró Luis Dimas a *The Clinic*, en 2011. El Rey del Twist, en 1985, pregonaba que no se realizaría “un harakiri si no me llaman al Festival de Viña”<sup>17</sup>. Su amistad con Álvaro Corbalán, ex jefe de la CNI y acérrimo seguidor, permitió que finalmente fuera contratado en 1987 como jurado y número del certamen (Campusano et al.: 2015). Tras amenizar las giras de Pinochet de norte a sur y de inscribirse en el partido de extrema derecha Avanzada Nacional, la relación con su mecenas se fracturó cuando el cantante declinó a participar en la campaña del Sí (Benavides y Montecino 2005).

Como hemos revisado en este apartado, en la música durante la dictadura se pueden reconocer, al menos, cuatro frentes predominantes: el Canto Nuevo, el folclore institucionalizado, artistas de baladas que, por interés o afinidad ideológica, aprobaron el régimen y el rock setentero de gimnasios y discoteques, con representantes como Arena Movediza, Tumulto, Poozitunga y Millantún<sup>18</sup>.

En contraste a lo anterior, a inicios de los ‘80 emergió el pop-rock, que sacó a relucir el hastío juvenil; a veces con letras punzantes e irónicas y, otras, sin un afán contestatario. Había llegado el momento de dejar “la inercia de los ‘70”. “Los hippies y los punks tuvieron la ocasión de romper el estancamiento [...] Ya viene la fuerza, la voz de los ‘80”<sup>19</sup>, anunciaban Los Prisioneros hace 31 años.

---

<sup>16</sup> *The Clinic*, 27/07/2011. Recuperado de <http://www.theclinic.cl/2011/07/27/en-la-dictadura-hubo-bastante-campo-para-el-artista-chileno-2/> [9/2014].

<sup>17</sup> *La Segunda*, 14/01/1985: 22

<sup>18</sup> David Ponce rescata el testimonio de José Aldunate, tecladista de Millantún: “Empezamos a hacer espectáculos en las poblaciones. ¿Sabes por qué? Porque el toque (de queda) era muy temprano, y si los hacías a las ocho en el centro no había locomoción para volver” (2008: 229).

<sup>19</sup> Primer track de *La voz de los ‘80*, el cassette debut de Los Prisioneros (1984).

## 2. La prensa escrita en dictadura

Tradicionalmente, el periodismo ha asumido la objetividad como valor inherente de la profesión informativa, siendo la búsqueda de la verdad el *bien supremo*. Autores como Desantes (1976), Soria (1987) y Martínez (1997) han reflexionado al respecto. El primero señala que “no hay información si no hay verdad. La información no verdadera es una corrupción de la información y, en consecuencia, constituye la más grave vulneración del derecho a la información” (1976: 10). El segundo, en cambio, se refiere a la “verdad lógica”, la cual se origina de la correcta adecuación del conocimiento del reportero ante un acontecimiento y cómo, a posteriori, divulga una noticia (1987: 23-24). Y, el tercero, indica que la noticia es “un hecho verdadero, inédito o actual, de interés general, que se comunica a un público que pueda considerarse masivo, una vez que ha sido recogido, interpretado y valorado por los sujetos promotores que controlan el medio utilizado para la difusión” (1997: 178). Parafraseando a Ribas (2011), la verdad corresponde a un acto de justicia, por lo tanto, información y veracidad son conceptos que implican objetividad.

Pero aquella pretensión resulta problemática. Las visiones anteriores, basadas en la deontología periodística, suponen que el comunicador realiza una labor que se desliga de un contexto institucional. De esta manera, se considera al periodista como un agente abstracto y a-histórico, y se ignora su pertenencia a una empresa periodística.

Como ilustra Brajnovic:

“Los periódicos, o mejor dicho, los medios de comunicación social, sostienen la lucha por ideales y conceptos ideológicos, políticos y sociales [...] Este afán es legítimo si no se emplean medios deshonestos (difamación, calumnia, mentira, morbosidad) contra un medio de competencia y contra las personas” (1978: 97-98).

En ese sentido, los medios poseen líneas editoriales que demarcan una cierta forma de seleccionar sus contenidos y exponerlos a la audiencia. Además, éstos son creados, financiados y mantenidos por grupos de interés, que, implícita o explícitamente, ejercen influencias sobre la agenda noticiosa. La prensa, de hecho, sirvió como aparato propagandístico de autoritarismos. Así aseguran Wiñazki y Campa: “Todos los grandes dictadores del siglo utilizaron al periodismo como arma para expandir ficción [...] Sin periodismo masivo, no habrían habido ideologías absolutas y absolutistas [...] El periodismo como propaganda funciona como aparato distribuidor del rumor” (1995: 23-27).

### **La propaganda del terror**

Chile replicó ese modelo durante la dictadura militar, teniendo al diario *El Mercurio* como gran aliado. Incluso, desde antes del Golpe, mediante una campaña propagandística<sup>20</sup>, este periódico se empeñó en evitar el arribo de Salvador Allende a La Moneda. Para este fin, su dueño, Agustín Edwards Eastman —el quinto Agustín de una dinastía que, en 1827, fundó *El Mercurio de Valparaíso* y, en 1900, *El Mercurio* de Santiago—, se organizó con la Casa Blanca, con el republicano Richard Nixon a la cabeza. El mayor temor del mandatario era que Chile se convirtiera en una nueva Cuba, en un apéndice de la Unión Soviética. Para él, “América Latina se dividía en países con gobiernos anticomunistas, que eran amigos de

---

<sup>20</sup> Previo a las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970, se emplearon algunos mecanismos de desinformación. Herrero (2014) reproduce un cable, del 1 de julio de ese año, de la agencia italiana ANSA desde Santiago de Chile, que refleja los resultados de una encuesta “efectuada por una empresa dirigida por técnicos extranjeros en sondeos de opinión pública” (p.312). Ésta daba por ganador a Arturo Alessandri, con un 40,89%, mientras que Salvador Allende quedaba en segundo lugar, con un 34,62%. Luego, esos datos se comentaron en el matinal de Radio Corporación; *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias* se hicieron eco del sondeo. “El problema es que esa encuesta jamás existió [...] Todo indicaba que se había tratado de una típica campaña de desinformación como las que la CIA solía llevar a cabo” (Herrero 2014: 313).

Estados Unidos, o en naciones procomunistas, que eran enemigas de su país” (Herrero 2014: 307).

El 19 de septiembre de 2000 salieron a la luz documentos desclasificados de la CIA, que revelaron el apoyo económico que recibió *El Mercurio* para impedir el ascenso de Allende y para, después, luchar contra su gobierno. En los tres años de la Unidad Popular (UP), según el Informe Church<sup>21</sup>, la CIA desembolsó un millón y medio de dólares para solventar a *El Mercurio* (Mönckeberg 2013: 93-98). Entre 1963 y 1973, la CIA ejecutó acciones encubiertas en Chile. De hecho, destinó ocho millones de dólares en propaganda para votaciones y apoyo a partidos políticos; invirtió poco más de cuatro millones de dólares en producción y difusión de propaganda en diversos medios de comunicación; costó 900 mil dólares para influenciar a instituciones nacionales (trabajadores, estudiantes, campesinos, mujeres) y para sustentar a organizaciones del sector privado; y brindó menos de 200 mil dólares para promover el Golpe de Estado<sup>22</sup>. Es relevante que el segundo monto más alto que financió la CIA haya sido dirigido a la campaña propagandística a través de la prensa. Con tales ingresos, *El Mercurio* confeccionó variadas estrategias de este tipo. Como puntualiza Herrero:

“El Mercurio comenzó a utilizar en su portada técnicas de propaganda que habían sido ideadas por los aliados occidentales durante la Segunda Guerra Mundial, y que después la CIA y el Pentágono afinaron en diversos manuales de guerra psicológica. Así, El Mercurio rara vez publicó una foto de Allende en su primera página, pero cuando lo hacía era siempre junto a titulares de otros artículos que hablaban de tanques soviéticos, marxismo internacional, caos económico, inseguridad social o una noticia relacionada con muerte” (2014: 389).

---

<sup>21</sup> El parlamentario estadounidense Frank Church, el 18 de diciembre de 1975, reveló los resultados de indagaciones por parte del Senado sobre las actividades secretas que el gobierno norteamericano llevó a cabo en Chile durante una década. El documento se tituló *Acciones encubiertas en Chile, 1963-1973, Informe del equipo asesor del comité designado para estudiar operaciones gubernamentales relacionadas con actividades de Inteligencia* (Corvalán 2011: 118).

<sup>22</sup> Información obtenida de <http://www.intelligence.senate.gov/pdfs94th/94chile.pdf> [11/2014].

De este modo, durante los mil días de Allende en el poder, *El Mercurio* y los demás diarios de circulación nacional de propiedad de Agustín Edwards —*Las Últimas Noticias* y *La Segunda*— se esforzaron en denostar la administración de la UP. González y Fontaine recopilaron varios artículos que demuestran aquella tendencia. El 2 de diciembre de 1971 —a propósito del desabastecimiento—, *El Mercurio* tituló en portada: “Protesta Femenina por las Ollas Vacías” (2013: 51).



*El Mercurio*, 02/12/1971: 1

El 19 de agosto de 1972, también en primera página, *La Segunda* consignó: “Junten rabia, chilenos. ¡El acabose! El Paraíso marxista nos regala nuevas alzas” (83).



La Segunda, 19/08/1972: 1

En tanto, *Las Últimas Noticias*, el 6 de septiembre de 1973, publicó: “Rugio [sic] el poder femenino. Gigantesco Repudio al Gobierno” (224).



Las Últimas Noticias, 06/09/1973: 1

Entre 1972 y 1973, *El Mercurio* propagó crónicas sobre canibalismo, descuartizamientos y violencia, generando un imaginario negativo respecto a la UP (Durán 1995). No es casual, por ejemplo, que *Las Últimas Noticias*, el 26 de junio de 1973, haya titulado en portada: “Se triza la UP en Cristalerías Chile: Escándalo” (González y Fontaine 2013: 154), y que la única fotografía, ubicada en el sector inferior, correspondiera a un trasplante de corazón.



*Las Últimas Noticias*, 26/06/1973: 1

Sobre la yuxtaposición de textos e imágenes, Durán y Rockman reflexionan:

“En el análisis espacial, la página del diario se analiza en tanto a estructura física que conlleva un peso semántico [...] En ordenaciones de arriba-abajo e izquierda-derecha, se puede esperar una ordenación jerárquica en términos de importancia presunta; así la posición superior izquierda se prefiere para los temas presumidos como normalmente lo más importantes. Y la posición superior derecha sería reservada para temas de importancia pero de segundo orden [...] De esta manera se puede ocultar deliberadamente temas hacia el final de una página o en las páginas posteriores de un diario” (1986: 35-36).

### **El surgimiento del duopolio informativo**

Durante el régimen de Augusto Pinochet se posibilitó la concentración en la propiedad de los medios de comunicación. Esto, luego que el 11 de septiembre de 1973 la Junta Militar,

a través del Bando N°15, permitiera “solamente la emisión de los siguientes diarios: El Mercurio y La Tercera de la Hora”. Asimismo, el documento declara que “la emisión de todo otro órgano de prensa escrita que no sea la debidamente autorizada será requisada y destruida”<sup>23</sup>. Aquello conllevó al cierre de diversos periódicos de oposición, como *Clarín*, *Puro Chile*, *La Prensa*, *Las Noticias de Última Hora* y *El Siglo*, y también de derecha, como *El Diario Ilustrado* y *Tribuna*. Santa Cruz sostiene:

“La supresión de diarios, revistas y radios ligados a la Izquierda y a organismos sociales; la confiscación de sus bienes; la detención, asesinato y exilio de periodistas, fueron acompañadas de una censura de contenidos que, durante mucho tiempo, no solo impidieron a los sectores populares la posibilidad de su expresión masiva, sino que además fueron eliminados, incluso, como fuentes de información o protagonistas de noticias” (2014: 175).

En 1972, circulaban diez diarios de cobertura nacional, mientras que, en 1984, ese número se redujo a cinco. Tres de ellos —*El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias*— pertenecían (tal como en la actualidad) a El Mercurio S.A. Periodística, empresa manejada por el clan Edwards, la cual, tras la desaparición de SOPESUR (Sociedad Periodística del Sur), adquirió 17 matutinos regionales. *La Tercera de la Hora* dependía del Consorcio Periodístico S.A., COPESA, de la familia Picó Cañas. Y *La Nación*, que era administrado por el gobierno de turno (Salinas 1986). En este tiempo se consolidó el duopolio de la prensa chilena, fenómeno que se registra hasta hoy. Como ilustra Mönckeberg:

“Los dos conglomerados periodísticos más importantes [...] tenían al menos dos cosas en común: ambos eran partidarios del gobierno de Pinochet y habían contraído importantes deudas para modernizar sus instalaciones en tiempos de la plata dulce y el endeudamiento fácil [...] Después de septiembre de 1973, ambos conglomerados pudieron seguir existiendo sin ser acosados por la censura” (2013: 36-37).

---

<sup>23</sup> Recuperado de [http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/doc\\_jm\\_gob\\_pino8/DMdocim0021.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocim0021.pdf) [12/2014].

De esta manera, el 50% de la circulación diaria se le atribuía al grupo El Mercurio; el 37,5% concernía a *La Tercera*; y el 12,5% restante se desglosaba entre los diez periódicos de la época, considerando al oficialista *La Nación*, que alcanzaba sólo un 3%. Por otro lado, de los 400 periodistas en ejercicio, un 60% trabajaba para el conglomerado de Edwards (Salinas 1986).

No cabía duda que *El Mercurio* mantenía un sólido lazo con el régimen militar. En 1974, cuando el periódico conmemoraba su 74° aniversario, Pinochet mandó una carta de felicitaciones:

“[...] Deseo manifestarle la satisfacción del Gobierno que presido por estar la responsabilidad de este diario en las mismas manos que con coraje hicieron de El Mercurio una trinchera de libertad de expresión, que en un momento pasó a simbolizar la libertad de Chile” (Herrero 2014: 419-420).

En una entrevista concedida a Raquel Correa —publicada el 4 de junio de 2000, para el centenario de *El Mercurio*—, Agustín Edwards declaró: “Hemos procurado entregar una información objetiva y, en nuestras páginas de opinión, analizar la realidad en forma serena, alejada de las banderías políticas, para constituir un factor moderador en las disputas cívicas”.

### **El auge de las revistas**

Como una cruzada contra la hegemonía de aquellos consorcios periodísticos, durante la dictadura surgieron otras plataformas informativas: las revistas. Como despliega Mönckeberg (2013), tras el Golpe, *Ercilla* —que data de 1933— reprochó lo acontecido hasta que fue adquirida por el grupo Cruzat-Larraín, precursor de una línea editorial conservadora. *Hoy* —creada por Emilio Filippi y el equipo que dimitió de *Ercilla*— apareció en junio de 1977. Criticó el modelo neoliberal y el “apagón cultural”. Su lema era “la verdad

sin compromisos”. *Análisis*, que nació en 1977 bajo el alero de la Academia de Humanismo Cristiano, llevó en sus páginas reportajes en profundidad, comprometiéndose con la defensa de los derechos humanos. *Apsi*, originada en 1976, se enfocó en la actualidad social y política, transformándose en una tribuna para las apreciaciones disidentes. *Cauce* tuvo una vida breve, de sólo 30 números. Fundada en 1983, denunció los abusos del régimen. Su primera editorial indicó: “Es nuestro propósito servir de cauce abierto a la propagación de conocimientos, opiniones e interpretaciones de un acontecer que a todos interesa”<sup>24</sup>.

A estas publicaciones se suman *Qué Pasa* (1971) y *Mensaje* (1951). La primera, establecida por Cristián Zegers, Jaime Guzmán, Gonzalo Vial Correa y Hermógenes Pérez de Arce, fue un semanario de derecha que abordó la contingencia nacional. La segunda, instaurada por el sacerdote jesuita Alberto Hurtado, resistió los embates del gobierno fáctico y contribuyó a concientizar a la población mediante sus artículos.

En este sentido, Torres analiza estas ediciones de izquierda y derecha:

“Las revistas de oposición [...] hegemonizan los contenidos políticos. Incluso, los aspectos culturales, deportivos y de cualquier índole, en general, son focalizados desde una óptica ideológica manifiesta con una flagrante crítica al gobierno [...] Se debe reconocer que ellas han logrado banalizar, desacralizar, vulgarizar y desestabilizar la imagen del régimen [...] Las revistas de derecha, en suma, prefieren aparentar objetividad, no aparecer comprometidas manifiestamente con el régimen y soslayar la lucha ideológica abierta. Esto se ve reflejado en el régimen de entrevistas y temas de comentario, en la importancia que le otorgan al área miscelánea, a los deportes, páginas de ‘negocios’ y al mundo del espectáculo” (1986: 165-166).

Así como en este período irrumpieron, además, revistas culturales, como *La Bicicleta* (1978) y *Pluma y Pincel* (1982), también aparecieron algunas relativas al jet-set criollo,

---

<sup>24</sup> Cita obtenida de <http://www.revisteros.cl/edicion.php?cid=1441> [11/2014].

como *Cosas* (1978)<sup>25</sup>. Ésta se abocó al periodismo de personajes, resaltando en su portada a la celebridad del momento, como Raquel Argandoña o, incluso, Augusto Pinochet. En 1980, Mónica Comandari, directora de *Cosas*, lo entrevistó por primera vez. Las conversaciones fueron recurrentes a lo largo de los años. La última fue en 1998. “Lo único que pido es que me recuerden como un chileno que amó a su patria, luchó por ella y trató de hacerla grande”, dijo él entonces<sup>26</sup>.

En pleno auge de las revistas surgieron dos diarios opositores. *Fortín Mapocho* comenzó a circular en 1984 gracias a la labor del ex senador Jorge Lavanderos. Llamó la atención con sus titulares controversiales y con “Margarita”, una especie de Mafalda de clase baja que no tenía reparos en manifestar su opinión. En tanto, en 1987 *La Época* llegó a los kioscos. Con influencias de *El País* de España, Emilio Filippi fundó este periódico con la intención de conquistar al público de *El Mercurio*. Desde sus inicios debió sobrellevar problemas financieros a raíz de su escaso avisaje publicitario hasta que, acorralado por el duopolio informativo, cerró sus oficinas en 1998 (Mönckeberg 2013).

En este contexto de concentración, control, censura y autorregulación de los medios de comunicación, la banda chilena Los Prisioneros desarrolló su trayectoria. Sus letras transgresoras y su discurso crítico frente a la dictadura tensionaron la forma en que la

---

<sup>25</sup> Sobre *Cosas*, Torres comenta: “Esta opción de personificación, de sobrevaloración del mundo del jet-set internacional, de presentar una portada atractiva visualmente, es coherente con una lógica comercial, cultural e ideológico-política. La revista ‘Cosas’ —es significativo, además, que sea una revista de ‘Cosas’ (es decir, de banalidades, ambigüedades, superficialidades, frivolidades, etc.)— no opina ni interviene abiertamente en el debate nacional. Sólo lo hacen sus entrevistados [...] Así la ‘objetividad periodística’ queda salvada, no poniendo de manifiesto, al menos para los ingenuos, que se trata de una publicación adscrita a un cierto modelo de sociedad en donde se puede hablar y escribir sobre ‘cosas’, sin mayores preocupaciones” (1986: 157).

<sup>26</sup> Recuperado de <http://www.cosas.com/2007/06/el-dia-en-que-pinochet-abrio-su-intimidad/> [11/2014].

prensa articulaba la información para sus lectores. Por esto, resulta relevante conocer la cobertura que cinco periódicos de alcance nacional —*El Mercurio*, *La Segunda*, *La Tercera*, *La Nación* y *La Época*— destinaron a Los Prisioneros. Aquello se revisará exhaustivamente en los siguientes capítulos.

### 3. La génesis del Nuevo Pop Chileno

#### Canto Nuevo versus Nuevo Pop Chileno: una intensa disputa

La canción comprometida<sup>27</sup>, encabezada por el Canto Nuevo, sería reemplazada en el NPCh por letras que reflejaban el descontento en el Chile dictatorial. Aquellos temas, que exponían problemáticas como el clasismo y la carencia de oportunidades, desestimaban instrumentos propios de la trova o la fusión latinoamericana; ahora incluían guitarra eléctrica, bajo, batería y teclados, intentando emular foráneas sonoridades *post-punk*<sup>28</sup>, *new wave*<sup>29</sup> y *synthpop*.

De esta forma, se originó el movimiento bautizado como Nuevo Pop Chileno (NPCh)<sup>30</sup>.

Pertenecieron a esta corriente grupos de Santiago, como Banda Metro (1980), Bandhada (1982) y Los Prisioneros (1983). En 1984 surgieron Cinema, Q.E.P., Electrodomésticos y

---

<sup>27</sup> Sobre la “canción comprometida”, García también la denomina canción “‘protesta’, ‘contingente’, ‘social’, ‘de texto’, ‘consciente’, ‘no alienada’, ‘tópica’, ‘de propuesta’. ‘Al servicio’ de un proceso, de una revolución, de un cambio, del pacifismo, del humanismo. Escrita para ser cantada por el obrero, el trabajador, el revolucionario, la feminista, el pueblo. Contra el consumo, el poder, el *statu quo*” (2013: 10).

<sup>28</sup> Según Reynolds, el post-punk exploró “nuevas posibilidades al incorporar la electrónica, el noise, el jazz y la música contemporánea [...] Marcó el comienzo de una nueva fase en la búsqueda por fuera de los estrechos parámetros del rock, hacia la América Negra y Jamaica, obviamente, pero también hacia África y otras zonas de lo que luego sería llamado ‘world music’” (2013: 20-23).

<sup>29</sup> El Diccionario Enciclopédico de la Música define *new wave* como “término que inicialmente (desde 1975) fue sinónimo de punk, pero que después de 1978 se usó para promover grupos que tocan una variedad de estilos de música ‘post-punk’: los Stranglers, los Boomtown Rats, Blondie y Talking Heads” (2008: 1046).

<sup>30</sup> El término Nuevo pop chileno podría encontrar su origen en Carlos Fonseca, manager de Los Prisioneros. En diciembre de 1985 organizó el primer Festival del Nuevo Pop Chileno, que se efectuó en el Velódromo del Estadio Nacional. “Le puse Nuevo Pop para diferenciarlo del rock de la época, porque el rock de esos días estaba confinado. Además, era pop, porque era new wave. Pero hoy, lo definiría como pop-rock [...] Con el new wave había vuelto a ganar respeto la palabra pop” (Aguayo 2012: 33).

Primeros Auxilios. En 1985, Engrupo, Aparato Raro, Paraíso Perdido, Banda 69, Valija Diplomática y Upa!. En 1986, Banda Pequeño Vicio, Nadie, Viena y Síndrome. Y, en 1987, Pie Plano. En el sur del país aparecieron Emociones Clandestinas (1985), de Concepción, y Aterrizaje Forzoso (1982), de Valdivia.

Como enuncia García, este canto “buscó conectarse con tendencias estéticas del Primer Mundo. Su público, sin vínculos con la antigua épica de la Nueva Canción, agradeció la reformulación de su alegato cultural bajo formas cosmopolitas y poco solemnes” (2013: 374).

La pugna entre Canto Nuevo y NPCh se expuso en la edición número 73 de la revista *La Bicicleta*, en agosto de 1986. La portada ya era elocuente: “Mesa redonda. Pop y Canto Nuevo frente a frente”.



El equilátero musical se dispuso así: del bando del NPCh participaron Los Prisioneros, Aparato Raro, Pinochet Boys y Emociones Clandestinas; en tanto, los “contrincantes” fueron Payo Grondona, intérprete de la Nueva Canción Chilena; Eduardo Gatti, Eduardo

Peralta y Sol y Lluvia, cuyas carreras se cimentaron en los años 70; y Keko Yunge y Pablo Herrera, baladistas ochenteros de alta difusión televisiva.

Amaro Labra, de Sol y Lluvia, reprochó a Los Prisioneros: “A mí, por ejemplo, no se me ocurriría cantar quién mató a Marilyn, porque es un problema que no me llega. Pero sí me interesa saber quién mató a mis amigos que salieron de la población un día de septiembre” (1986: 13). Jorge González, por otro lado, explicó por qué compuso “Nunca quedas mal con nadie”, en la cual manifiesta su antipatía por el Canto Nuevo:

“Lo que más nos interesa es la cuestión social. Trabajamos para mostrar la verdadera realidad y no una de cliché que siempre muestran los artistas. Esa canción no es contra un movimiento, se refiere a los poetas; si uno quiere denunciar algo, tiene que hacerlo de manera directa, no buscando maneras para que la gente le diga: ‘tú eres un gran letrista, poeta o inspirado músico’ [...] A nosotros eso nos da lo mismo. Nosotros queremos pelear” (1986: 14).

Ricardo García, experimentado hombre de radio y fundador del sello Alerce, reprendió el *pathos* de esta joven generación:

“Ahora tengo claro cuál es la diferencia entre el canto nuevo y el pop. Hay dos tipos de música: una que responde a un sentimiento muy profundo del creador, y otra es la que pretende solamente divertir. Jóvenes comunistas o demócratacristianos, que trabajan y exponen la vida todos los días, en algún momento necesitan divertirse y cuando bailan lo hacen con la Sonora Palacios o Pachuco, y con música rockera” (1986: 15).

Por último, Keko Yunge increpó tales declaraciones:

“Hay artistas que claramente pueden encasillarse en el rubro de la diversión, como Miguelo, pero en los temas de Los Prisioneros o los Aparato hay un poco más de sus vidas: de la represión, de sus dudas, de la inseguridad sobre el futuro” (1986: 15).

Aunque en las palabras de Ricardo García se advierten severos prejuicios, sí tenía razón en algo: estas bandas, además de manifestar su desazón respecto al régimen de Pinochet, pretendían hacer bailar a un público anestesiado ante la realidad. A propósito del efecto dancístico de sus letras, Igor Rodríguez, vocalista y tecladista de Aparato Raro, comenta

que “el rollo de Aparato era ser puntudos, joder a los milicos y bailar [...] Nos parecía fundamental no ser graves, porque si no caías en lo del Canto Nuevo” (García 2013: 382). Y Jorge *Yogui* Alvarado, de Emociones Clandestinas, también se refiere a este fenómeno. De hecho, su banda cobró reconocimiento con “El nuevo baile”, que ilustraba la restricción y homogeneidad que vivía el país:

“¿Qué mejor que una buena letra se convirtiera en un hit de las pistas de baile? ¿Qué mejor que colar una canción combativa en las listas radiales, sólo porque tiene un buen estribillo y un ritmo que invita a mover los pies?” (García 2013: 386).

El baile es uno de los elementos que unifica a los diversos representantes del NPCh. Aquellas melodías remitían a los trabajos de estandartes británicos del *post-punk*, *new wave* y *synthpop*, como The Human League, Eurythmics, New Order, Thomas Dolby, XTC, Tears for Fears, Soft Cell, Yazoo, The Cure, The Police y Depeche Mode. En relación a esta última agrupación, Reynolds comenta sobre el single “Everything Counts” (1983), que “combinaba potentes ritmos electrónicos, una melodía lúgubre y una letra torpe, aunque honesta, contra el gobierno de Thatcher” (2013: 433). Precisamente, ese tema de *Construction Time Again* inspiró a Los Prisioneros para su segunda casete, *Pateando Piedras*. Así afirma Jorge González: “Con Miguel éramos súper fanáticos de Depeche Mode. Pateando Piedras es súper Depeche Mode. *El baile de los que sobran* tienen mucho de *Everything counts*” (Osses 2002: 28).

Así como el conjunto inglés rechazaba a la ex Primera Ministra de Inglaterra —con pegajosos sintetizadores y letras desprolijas—, el NPCh podía enjuiciar el modelo neoliberal y el orden social impuesto por los militares en los '80.

## El cruce de influencias: del *new wave* a Charly García

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile<sup>31</sup> se convirtió en nido de un séquito de bandas. En ese campus se encontraron Igor Rodríguez y Mauricio Guerrero, de Aparato Raro; Robert Rodríguez, de Banda 69; Pablo Ugarte y María José Levine, de Upa!; Andrés Bobe y Luciano Rojas, de Banda de Pequeño Vicio, Paraíso Perdido y La Ley, en los '90; Alfonso Feeley, de Cinema; y Jorge González y Carlos Fonseca, líder y manager de Los Prisioneros. González relata cómo era el ambiente en esas aulas:

“Salió gente súper valiosa de ahí [...] En la Facultad de Artes, evidentemente, la recepción a todo esto era súper rara, porque a los artistas eran a los que los miraban más feo en la época de la dictadura, en la universidad. Entonces, como que no concordaba con lo que todo el mundo quería con lo que se presentaba ahí. O sea, toda la onda del profesorado y toda la cosa era como bien ‘momia’” (Aguayo 2005: 159).

Igor Rodríguez no aprobaba el carácter docto de la academia: “Lo que nosotros estudiábamos era para terminar haciendo clases de Teoría, Piano Funcional o cosas por el estilo. Y por eso la gran deserción [...] La mayoría de los cabezones del pop-rock que pasaron por Licenciatura en Música, ninguno terminó” (Aguayo 2012: 106).

En la Universidad de Chile también se cruzaron —aunque no en las carreras de Música o Sonido— Andrés Vargas (Ingeniería Comercial), de Engrupo; Boris Sazunic (Ingeniería Civil), de Aparato Raro y Pie Plano; y Gonzalo Planet (Sociología) y Sebastián Piga (Antropología), de Upa! (Aguayo 2012: 42).

---

<sup>31</sup> Stock narra: “La Facultad de Artes, una de las más abandonadas de la Universidad de Chile, tenía conceptos anticuados y clásicos de abordar la música y eso a Jorge [González] lo enervaba. La principal víctima de sus ataques fue la profesora de lectura musical, a quien ponía pálida mientras sus compañeros rompían en carcajadas” (1999: 37).

Como señala Aguayo (2005), el NPCh emerge en un minuto en que el Canto Nuevo, el jazz-rock, el punk, el trash-metal, el rock, la fusión latinoamericana y el folk-rock coexistían<sup>32</sup>.

Como asegura el baterista de Los Prisioneros, Miguel Tapia, el pop era calificado de “vomitivo” (García 2013: 380).

El pop oriundo de Gran Bretaña y Estados Unidos —el “new pop” como designa Reynolds— era una invasión imparable. Como revela el autor (2013: 466), algunos periodistas consideraban este estilo musical como un “mero escapismo”, que carecía de “gestos de protesta punk y de experimentación postpunk”. A pesar de los resquemores, artistas asociados a este género, como Michael Jackson, Duran Duran, Devo, Culture Club, Wham!, Grace Jones y Madonna, encabezaron los rankings y colmaron el mercado discográfico. Tildados de superficiales, Reynolds destaca en ellos “los videos divertidos e innovadores, la producción cuidada hasta el preciosismo, la androginia y la ropa llamativa” (2013: 466).

Con el advenimiento del canal MTV, los videoclips se transformaron en la mejor estrategia para situarlos en la cúspide de la fama. La primera pieza en exhibirse fue “Video Killed the Radio Star”<sup>33</sup>, de The Buggles, en agosto de 1981. Siete meses antes, en Chile, se estrenó *Magnetoscopio Musical*, programa de Televisión Nacional que duró hasta 1988. “Todo era bien artesanal. Los videos eran bajados a través del satélite. Después el canal, cuando

---

<sup>32</sup> Un claro ejemplo de esta convivencia se evidenció en “La primera muestra nacional de música chilena contemporánea”, evento realizado en diciembre de 1984 en el court central del Estadio Nacional. Actuaron Andrés y Ernesto, Amapola, Tumulto, Evolución, Feedback, Julio Zegers, Congreso, Bandhada, Campanario, Ars Nova y Generaciones.

<sup>33</sup> Esta canción pertenece al álbum *The Age of Plastic* (1979). La frase “edad del plástico” fue plasmada en “La Voz de los ‘80”, de Los Prisioneros, en 1984: “En plena edad del plástico / seremos fuerza, seremos cambio / No te conformes con mirar”. La “edad del plástico” es el contexto epocal que el trío reconoce, pero del que intenta diferenciarse.

percibió que el asunto prendía, se atrevió a invertir en material traído de afuera”, contó a *La Nación* Rodolfo Roth, el conductor, en 2006<sup>34</sup>. Canal 13 de la Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile, en 1983, comenzó a transmitir *Más Música*, animado por la cantante Andrea Tessa. Así, se convirtió en la primera VJ (videojockey) nacional. En 1984, Prince y Cyndi Lauper acaparaban la pantalla norteamericana.

Con tales estímulos, los miembros del NPCh no tardaron en grabar sus propios videoclips, aunque defendiendo la composición en castellano. Justamente, al otro lado de la cordillera, el rock en español adquiría un nuevo impulso tras la prohibición de música anglosajona debido al conflicto por las Malvinas.

En este panorama, en noviembre de 1983 aparece uno de los discos más trascendentes en la historia del rock argentino: *Clics Modernos*<sup>35</sup>, de Charly García. “Me parece el disco mejor grabado que hice”, aseveró el músico en 2012<sup>36</sup>. Con las participaciones de Fito Páez (teclados), Fabiana Cantilo (coros), Daniel Melingo (saxo), Pablo Guyot (guitarra), Alfredo Toth (bajo), Willy Iturri (batería) —G.I.T. a partir de 1984— y Pedro Aznar (bajo y guitarra en “Nos siguen pegando abajo”), esta placa iluminó a varios de los integrantes del Nuevo pop chileno, más aún tras el show de Charly García en el Teatro Gran Palace de Santiago, en 1984. Esa actuación fue clave para Álvaro Scaramelli, vocalista de Cinema: “Ese concierto [...] nos abrió la cabeza a muchos [...] Allí, muchos nos inspiramos en la idea de hacer una banda y salir a tocar, viendo que la cosa se podía hacer bien, y en español”

---

<sup>34</sup> Recuperado de [http://www.lanacion.cl/prontus\\_noticias/site/artic/20060328/pags/20060328193342.html](http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060328/pags/20060328193342.html) [12/2014].

<sup>35</sup> Considerado por la edición trasandina de *Rolling Stone* como el segundo mejor álbum de la historia del rock argentino. Recuperado de [http://rateyourmusic.com/list/Nonnel/argentine\\_rock\\_100\\_best\\_albums\\_rolling\\_stone\\_magazine/4/](http://rateyourmusic.com/list/Nonnel/argentine_rock_100_best_albums_rolling_stone_magazine/4/) [10/2014]

<sup>36</sup> Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7878-2012-04-24.html> [10/2014]

(Aguayo 2012: 36). En el caso de Los Prisioneros, Jorge González descarta algún influjo de

García:

“Clubs Modernos sí fue una influencia muy fuerte en ese tiempo, para muchos músicos [...] En general, en Argentina no inventaban nada. Aunque yo también estaba súper influenciado, no trataba de cantar ni hacer las letras como inglés, ni menos argentino. Para mí, lo importante era juntar esa influencia inglesa con Los Ángeles Negros o Cecilia” (Aguayo 2012: 37).

### **Los Prisioneros: todo empezó con Los Pseudopillos**

Los Ángeles Negros y Cecilia conformaban la banda sonora de infancia del líder de Los Prisioneros, quien en la radio AM solía escuchar a Raphael, Camilo Sesto, Sandro, Julio Iglesias, Hervé Vilard y Salvatore Adamo. En los '70 se inclinó por KC and the Sunshine Band, Bee Gees, Electric Light Orchestra, Kiss, Queen y Supertramp (Aguayo 2005). En el Liceo N°6 de San Miguel, cuando forjó una amistad con Claudio Narea y Miguel Tapia, se aproximó a The Beatles y The Cars. “En el '79 cachamos a The Clash y a gente como The Stranglers, The Specials y Devo, y gracias a ellos, a esa música, me decidí a tocar. Gracias a Devo, a The Specials, a Gang of Four, a B-52's” (Aguayo 2005: 25). Un año después, cuando cursaban segundo medio, González, Narea y los hermanos Rodrigo y Álvaro Beltrán constituyeron Los Pseudopillos (Stock 1999), donde exploraron el rock, el bolero y el tango. De hecho, el tema inédito “La mazorca del olvido”<sup>37</sup> es “un bolero cantado por Jorge a la manera de Lucho Gatica” (Narea 2014: 27).

Más adelante, en 1982, reclutaron a Tapia y originaron Los Vinchukas, rótulo que surgió en alguna clase de biología y que homenajeaba a los Beatles, pues Miguel —fanático del cuarteto de Liverpool— siempre los llamaba “los escarabajos” (Narea 2014). Además de

---

<sup>37</sup> En octubre de 2014, Claudio Narea subió al sitio de streaming Soundcloud el disco inédito de Los Pseudopillos, *Let it Pillo*, que contiene doce temas: <https://soundcloud.com/los-pseudopillos/sets/let-it-pillo>

creaciones propias como “King Kong el mono” y “Orgullo”, este grupo disfrutaba reversionar a sus ídolos de la época<sup>38</sup>. “Nos entreteníamos practicando las canciones que más nos gustaban: ‘London’s burning’ y ‘White man in Hammersmith Palais’ de The Clash. También ‘Hanging around’ de The Stranglers y ‘Blockhead’ o ‘Whip it’ de Devo<sup>39</sup>” (Narea 2014: 36). Como aclara González, la música en su idioma quedó relegada:

“En español, era súper poco lo que escuchaba. O sea, por ejemplo, a algunos niños les gustaba Sui Generis, pero yo lo encontraba una soberana lata [...] La onda fogata nunca me vino. A Silvio Rodríguez también lo encontraba un plomazo [...] Creo que es un genio, un gran maestro, pero un plomazo al fin. A mí me gustaba la música que tuviera ritmo” (Aguayo 2005: 25).

El 1 de julio de 1983, en un festival organizado por el colegio Miguel León Prado de San Miguel, el trío fue presentado con un reformulado nombre artístico: Los Prisioneros<sup>40</sup>. Tocaron “Paramar”, “¿Quién mató a Marilyn?” y “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos” (Narea 2014), canciones incluidas en su casete debut, *La Voz de los '80* (1984). Como subraya González (Aguayo 2005), éste recopiló la sonoridad *post-punk* de The Stranglers, el *new wave* de The Cars, el *ska* y *reggae* de The Specials y el *punk-rock* con guiños *funk*, *dub* y *rockabilly* de The Clash. Pese a esto, el público tendía a compararlos con The Police. Así rememora Miguel Tapia: “La gente y los medios nunca habían escuchado a Specials ni a Clash [...] Police era, de todos los grupos de esa época, los que menos me gustaban” (Osses 2002: 25).

---

<sup>38</sup> En YouTube se pueden encontrar algunas rarezas de Los Prisioneros. Tal es el caso de “Debo ir o quedarme”, cover en español de “Should I stay or should I go?”, de The Clash: <https://www.youtube.com/watch?v=MIQoSmELWvM>

<sup>39</sup> Los Prisioneros, en *Manzana* (2004), incluyeron “Azota”, versión en castellano de “Whip it”.

<sup>40</sup> “Queríamos ponerle algo que sonara feo, oscuro, porque nosotros usamos ropa sencilla y oscura en nuestras actuaciones (...) Pega mucho con la idea de nuestras canciones y con nuestra postura frente a la vida”, explicó Tapia a *La Segunda* (14/10/1986: 25).

Como indica Aguayo (2005: 157), si *La voz de los '80* hubiese contado con sintetizadores, habría “sonado menos punk”. Probablemente, la omisión de estos instrumentos se deba a problemas económicos, a diferencia de bandas nacionales como Aparato Raro y Engrupo. Como enfatiza Jorge González, Los Prisioneros no pretendían apelar al *punk* en un inicio: “La intención del primer disco nunca fue hacer un disco punk [...] Nosotros no estábamos defendiendo la bandera del punk, como no estábamos tampoco defendiendo la bandera de Woodstock” (Aguayo 2005: 157). En *Pateando Piedras* (1986), *La cultura de la basura* (1987) y *Corazones* (1990) ya se observa el predominio de *samplers* y secuenciadores en producciones para las que cuentan con más recursos.

En este primer capítulo hemos repasado la escena política y musical del Chile autoritario, contexto en que el surge el movimiento del Nuevo Pop Chileno. Los Prisioneros, que comparten elementos sonoros con esta generación, construirán un estilo propio, caracterizado por un discurso crítico de la realidad social. Aquello implicará reconocimiento de un público que se sentirá interpelado con sus letras, aunque también conllevará sentencias por parte de algunos detractores. Esto se reflejará en el tratamiento de la prensa escrita hacia el trío proveniente de San Miguel.

En los apartados siguientes analizaremos la cobertura que recibió esta banda en cinco diarios de alcance nacional durante la década de 1980. Comenzaremos con el período entre 1984 y 1985, que corresponde al lanzamiento de *La voz de los '80*.

## Capítulo II

### *LA VOZ DE LOS '80: UNA INTERPELACIÓN EN*

### EL CHILE MOVILIZADO

*La voz de los '80*, el casete debut de Los Prisioneros, apareció el 13 de diciembre de 1984, un año después que comenzaran las protestas nacionales contra la dictadura.

La década de 1980 se había iniciado con un triunfo para Augusto Pinochet: en el plebiscito del 11 de septiembre de ese año, un 67% votó a favor de una nueva Constitución. Esto lo ratificó como Presidente de la República por ocho años, además de sentar las bases para un renovado ordenamiento social, económico y político. El 11 de marzo de 1981 Pinochet se instaló en La Moneda, que fue reinaugurada tras las labores de reconstrucción por los daños sufridos en el bombardeo de 1973. Sin embargo, entre 1980 y 1985, este panorama cambió y parte de la sociedad chilena, paulatinamente, pudo revelar su oposición al régimen.

Chile —que en 1981 arrastraba una deuda externa de 11 mil millones de dólares— se sumió en una profunda crisis económica, que llevó a la devaluación del peso, al cierre de fábricas y al aumento de la tasa de desempleo.

El 11 de mayo de 1983 se efectuó la primera protesta nacional<sup>41</sup>, que se caracterizó por el ruido de ollas y cacerolas en todo el territorio, tal como ocurrió en 1971. En ese mes hubo posteriores allanamientos a poblaciones y manifestaciones de artistas, exigiendo el pronto retorno a la democracia.

## 1. Antecedentes del uso del casete en Chile

En 1963, la compañía holandesa Philips lanzó al mercado el casete que, en 1970, se adaptó para la música, popularizándose rápidamente, ya que se transformó en una alternativa al vinilo: no se rayaba con facilidad, duraba más que un elepé y era regrabable (Byrne 2014).

Las empresas discográficas se alarmaron ante el creciente incremento de las grabaciones caseras; la gente prefería grabar sus canciones favoritas de la radio que comprar LPs. Así surgió el eslogan “Las grabaciones caseras matan la música” (Byrne 2014: 118). Pese a tales amenazas, en 1979 el conglomerado japonés Sony presentó el *Walkman*, aparato portable que permitía retroceder, adelantar, pausar, detener y reproducir un casete. Aunque este dispositivo fue retirado en 2010, las ventas mundiales ascienden a 200 millones de unidades<sup>42</sup>.

Con el *Walkman* la escucha se personalizó, generando nuevas posibilidades para la industria musical. Aunque éste no estuvo exento de críticas. Una crónica de *El Mercurio*, de 1984, señalaba que el *personal stereo* “permite a los lolos encerrarse en su propio mundo musical y aislarse de la comunidad”<sup>43</sup>. Como plantea Hosokawa (2012): “El oyente parece cortar el contacto auditivo con el mundo exterior donde realmente vive: busca la

---

<sup>41</sup> Para mayor profundización acerca de tales protestas en Chile, revisar *Exhumación del olvido. Cronología de la Dictadura 1973-1989* (2013), de Bruno Serrano.

<sup>42</sup> Recuperado de <http://www.theverge.com/2014/7/1/5861062/sony-walkman-at-35> [4/2015].

<sup>43</sup> Artículo del suplemento *Wikén* (31/08/1984: 9).

perfección de su zona de escucha 'individual' [...] El walkman produce o constituye un evento musical, que es caracterizado como único, móvil y singular" (106-107). Como observaremos más adelante, la experiencia de la escucha individual será encarnada por el baterista de Los Prisioneros, Miguel Tapia, en la carátula de *Pateando Piedras*.

En tanto, el casete siguió masificándose en Chile. En los primeros años de la dictadura hubo una alta demanda de radioreceptores AM-FM y radiograbadoras (Fuenzalida 1985). Entre 1979 y 1981, se importaron cerca de tres millones de receptores radiales. "Las importaciones de tocacintas y grabadoras pasaron de 100.000 dólares en 1978 a 9.400.000 en 1981" (Fuenzalida 1985: 13).

En este período, la producción fonográfica local decayó, desencadenando el fin del prensado de vinilos. *El Mercurio*, en 1984, consignó: "En Chile no se fabrican discos [...] Las consecuencias del cierre de las fábricas de discos son más largas que la cinta de un cassette"<sup>44</sup>. La única planta de prensado de vinilos en nuestro país (EMI) cobraba US\$1.50 para fabricar un LP, en 1981. En cambio, manufacturar un casete era más económico: sólo 60 centavos de dólar (Wallis y Malm 1984).

Sobre el cambio del soporte material, Fuenzalida expone:

"El disco ha sido desplazado por el cassette, y el tocadisco ha sido reemplazado por tocacintas y radiocassettes [...] Existirían en Chile en la actualidad unos 300.000 tocadiscos y por lo menos unos 3 millones de radio-cassettes y aparatos similares. De ahí que la venta de discos haya descendido hasta constituir aproximadamente el 10% del mercado fonográfico; el 90% está constituido por la venta de cassettes" (1985: 14).

Por otro lado, el apogeo del casete implicó un alza en la importación de cintas vírgenes, que "pasa un promedio de 200.000 dólares anuales en el período 1970-1973 a los

---

<sup>44</sup> Artículo del suplemento *Wikén* (27/07/1984: 8).

5.900.000 en 1981” (Fuenzalida 1985: 13). La gran inversión para adquirir tales cintas demostró el interés de los consumidores en grabar de forma privada, aunque tal mecanismo afectara a las casas discográficas. Asimismo, era imposible combatir contra las grabaciones “piratas”<sup>45</sup>, como ya las denomina Fuenzalida (1985).

Durante el régimen militar, algunas de estas grabaciones ilegales cumplieron un rol fundamental en la elaboración, preservación y circulación de músicas de la resistencia, como sostiene Jordán<sup>46</sup> (2009).

En 1984, la grabación y reproducción de casetes superaba el millón de unidades (Fuenzalida 1985). En pleno auge del casete, Los Prisioneros lanzaron *La voz de los '80* el 13 de diciembre de 1984. Sólo se editaron mil copias, bajo el sello Fusión<sup>47</sup>. En agosto de 1985, EMI modificó la carátula inicial y multiplicó los volúmenes, vendiendo 100 mil copias. Que una empresa discográfica transnacional adquiriera un trabajo realizado por un sello independiente correspondía al modelo de negocios de la industria musical en los años 80 (Chanan 1995).

A raíz de la conmemoración de las tres décadas de esta producción, CHV Música decidió reeditarla en vinilo, CD y casete, justo cuando la nostalgia por este último formato se ha intensificado<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Una nota de *El Mercurio*, de 1984, indicaba que en el mundo había “270 millones de cassettes piratas en 1982” (*El Mercurio*, 26/01/1984: C12).

<sup>46</sup> Jordán (2009) se refiere a la música clandestina como “aquella que se usa encubiertamente, que se copia y se difunde mano a mano, transitando por los territorios confiables de la resistencia organizada, y aquella otra que se concibe para ese desterritorio de las autorías, con el propósito instrumental de contribuir al derrocamiento de la dictadura” (98).

<sup>47</sup> Recuperado de [http://www.latercera.com/contenido/724\\_202999\\_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/724_202999_9.shtml) [4/2015].

<sup>48</sup> Recuperado de <http://www.caras.cl/musica/por-favor-rebobinar/> [4/2015].

## 2. Descripción de *La voz de los '80*

Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia, que bordeaban los 20 años, anhelaban titular su primer casete tal como The Clash lo había hecho en 1977, junto a tantos grupos y solistas: con el nombre *Los Prisioneros*. Pero Carlos Fonseca, el manager, decidió que *La voz de los '80* era una mejor opción.

Esta producción, que fue lanzada el 13 de diciembre de 1984, se grabó entre marzo y octubre en la casona-estudio de Francisco Straub, ubicada en Vichuquén 348, Santiago Centro. Hasta 1985, este ingeniero en sonido fanático del jazz trabajó con artistas tan disímiles, como los baladistas Fernando Ubierno y Juan Carlos Duque, el bolerista Arturo Gatica, y los grupos de rancheras Los Hermanos Campos y Los Luceros del Valle.

Algunos temas de *La voz de los '80* fueron compuestos cuando el trío aún estudiaba en el Liceo N°6 de San Miguel, en 1982. Los demás surgieron al poco tiempo de egresar de cuarto medio. González admite que ese espíritu jovial se reflejó en las canciones: “Nuestro estado era de universitarios, pero, realmente, en el corazón todavía éramos unos liceanos y así lo tomábamos”<sup>49</sup>.

El término de la grabación y la mezcla se realizó en Estudio A (en calle Marchant Pereira, Providencia), de Alejandro “Caco” Lyon<sup>50</sup>. Este ingeniero en sonido, quien definió la impronta de *La voz de los '80*, también colaboró con Eduardo Gatti, Aparato Raro, Electrodomésticos, Emociones Clandestinas, Cecilia Echenique e Inti-Ilumani.

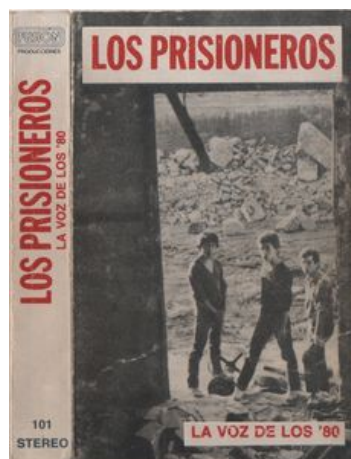
---

<sup>49</sup> Entrevista del documental de ICTUS – Teleanálisis, de 1987. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YfZmynJZlHw> [5/2015].

<sup>50</sup> Dueño, también, de Estudios del Sur y Clio.

## Las dos carátulas

La fotografía de la primera carátula, que data de febrero de 1984, fue tomada por Cristián Galaz, otrora redactor de revista *La Bicicleta*. En la imagen aparece la banda, posando desafiante en la destruida fábrica de la Compañía de las Cervecerías Unidas (CCU), en Avenida Santa María.



Fotografía recuperada de <http://www.discogs.com/Los-Prisioneros-La-Voz-De-Los-80/release/4138020>

Galaz comentó a *La Tercera*, en 2009:

“Me gusta ese entorno medio destruido que rodea al grupo en esa foto. Yo era más viejo que ellos, tenía unos cinco años más, y me parecía que el mejor concepto era esa cosa medio punk y nada glamorosa ni colorida, considerando que esa era la estética que se imponía en esa época de los 80. Esto es crudo, en blanco y negro. Muy ‘Prisioneros’”<sup>51</sup>.

Ocho meses después efectuó una segunda sesión en la zona de La Vega Central, Chucre Manzur y Patronato, de la cual nació la tapa en blanco y negro que ilustró la reedición de EMI de agosto de 1985. Ahí, el conjunto —que cubre un cartel de fiambrería— luce sus instrumentos (guitarra, bajo y tambor de batería) y viste jeans, chalecos con cuello en V y zapatillas North Star.

---

<sup>51</sup> Recuperado de [http://www.latercera.com/contenido/724\\_202999\\_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/724_202999_9.shtml) [5/2015].



Fotografía: Nayive Ananías

Narea, en 2009, aseguró: “Era la ropa que teníamos, no había otra intención. De algún modo se vio como rebelde porque no usábamos la ropa de moda, les hacíamos la cruz a los pantalones amasados”<sup>52</sup>.

El casete, en el lado A, contenía “La voz de los ‘80”, “Brigada de negro”, “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos”, “Eve-Evelyn” y “Sexo”; mientras que, en el lado B, se encontraban “¿Quién mató a Marilyn?”, “Paramar”, “No necesitamos banderas”, “Mentalidad televisiva” y “Nunca quedas mal con nadie”. *La voz de los ‘80* reconoce influencias del ska, el reggae y el punk, aunque González —que en esa época también escuchaba *new wave* y *synthpop* anglosajón— pretendía incorporar sintetizadores. Sin embargo, su alto precio era una piedra de tope: “Sonamos bajo, guitarra y batería. La gente nos conoció así, como un trío de guitarra, bajo, batería; como un trío bien rockero, bien punk”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Recuperado de <http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2009-09-24&PaginaId=4&bodyid=0> [5/2015].

<sup>53</sup> *Los Prisioneros. Antología, su historia y sus éxitos*. Entrevista a Jorge González. (DVD). EMI. 2001.

Para sus primeras actuaciones, Carlos Fonseca arrendaba los instrumentos: “Era ilógico que nosotros, que éramos cabeza de cartel en todos lados, no tuviésemos unos decentes” (Narea 2014: 57). El representante convenció a su padre para que continuara invirtiendo en la banda, ya que vislumbraba un porvenir exitoso. Así, en octubre de 1984, Mario Fonseca accedió a la compra de mejores equipos: todos Pearl Export Deluxe, de procedencia japonesa, adquiridos en la tienda Fancy Music del centro comercial Parque Arauco. Los amplificadores pertenecían al estudio de “Caco” Lyon: para la guitarra se utilizaba un Fender Twin Reverb de 1981 y, para el bajo, un Roland Studio Bass 100<sup>54</sup>.

### **Análisis de “La voz de los ‘80”**

El casete debut de Los Prisioneros es una especie de declaración de principios, que presenta una estética ligada al punk de The Clash y un discurso que interpela a una generación. La utilización de los pronombres, explícitos o tácitos, cumple un rol primordial en las canciones de Los Prisioneros. Esto resulta ilustrativo al momento de examinar “La voz de los ‘80”, que intenta persuadir, congregar y disuadir a varios sujetos. Mediante una melodía enérgica anuncia el ocaso de la década pasada, transmitiendo una sensación de optimismo por lo nuevo que se aproxima. El título corresponde a su gancho o *hook*<sup>55</sup>, que forma parte del estribillo y se repite once veces a lo largo de la canción.

El tema homónimo comienza con un fill de batería potente y un ágil riff de guitarra de notas repetidas (con cuatro acordes mayores: Si, Mi, Re y La).

---

<sup>54</sup> Esta información fue brindada por David Borbarán, vocalista de Los Sudakas, banda tributo a Los Prisioneros (comunicación personal).

<sup>55</sup> *Hook* se puede definir como “una frase musical o lírica que se destaca y es fácil de recordar” (Monaco y Riordan, 1980 en Burns, 1987).

Las primeras estrofas aluden a un movimiento que surgirá en esta década, pero no se sabe cuál es ni cuándo irrumpirá. Está llamado a romper el statu quo, con un ambiente paralizado que exige una transformación. Antes, algunos grupos (hippies y punks) habían tenido la oportunidad de hacerlo, en los '60 y '70. Sin embargo, sucumbieron al capitalismo. La alusión a la década compartida y a los referentes musicales indica que esta interpelación está dirigida a los jóvenes.

En términos de métrica, se emplea la rima consonante: aburrimiento-estancamiento y ocasión-comercialización-intención. También es importante la utilización de la tercera persona singular (impersonal al principio) y de la tercera persona plural.

El riff de la canción ayuda a introducir la siguiente estrofa, donde el tempo rápido no varía. Ese apartado sugiere que los jóvenes —sobre todo los hippies— reclamaron suficiente, pero sus “demandas” no tuvieron un gran impacto en la sociedad. Su discurso de “make love, not war”, en cierto modo, no podía aplicarse a cualquier contexto. *Juventudes*, además, se asocia a las Juventudes Comunistas de Chile, lo que involucra una crítica a la efectividad de su acción política. Después, viene un puente en modo imperativo y ocupando rima consonante y asonante.

En *Deja la inercia de los '70* es primera vez que se interpela a un “tú”. Antes se describía una situación: algo estaba surgiendo en un inicio; luego, retrocedemos al pasado, con los hippies y los punks; y, ahora, se vuelve al presente, dando una orden. No se puede ser un ente inerte, sino que hay que estar preparado para actuar. Todo esto se compone de referencias corporales: abrir los ojos, ponerse de pie, escuchar el latido. Existe un despertar orgánico. El estribillo, después, acelera levemente su melodía.

*Ya viene la fuerza / La voz de los '80* es un anuncio que el hablante advierte, a pesar de que no se sabe cuándo se hará presente (aunque esto se canta en 1984). La fuerza no es física; es la voz la que posee potencia. Esto supone que una generación, en los '80, se expresará sin temor. Quizás —y tal como espera la canción— será una época donde se podrán decir muchas cosas que antes era imposible. No es un profeta setentero quien augura esto, sino que cualquiera puede sumarse a esta fuerza, que se vive desde y con la canción, mientras es cantada, coreada o bailada.

Más adelante, nuevamente, hay una interpelación a un “tú”. Europa se mezcla con Latinoamérica, compartiendo problemáticas comunes para la juventud. Si bien se rescata la realidad latinoamericana, también se sugiere una necesidad más global para que la juventud reaccione y “sepa qué hacer”.

La siguiente estrofa insinúa que los jóvenes son los salvadores, que deben activarse. Sería un epíteto afirmar que la sangre es roja; pero declarar que es furiosa y adolescente podría remitir al simbolismo del comunismo. También se puede advertir una metáfora corporal sobre la sangre: es el líquido que permite que el corazón palpite, que nutre otros órganos y que nos mantiene con vida. Si la sangre se estanca, todo se pudre. En *Sangre latina necesita el planeta*, la sangre proviene de nuestro continente. Aquí se manifiesta la conciencia latinoamericana de los '70 mediante una apropiación positiva de la exclusión (“sudaca”). *Adiós barreras, adiós setentas* es una despedida a los hippies y los punks, pero también puede ser al miedo y a la dictadura, que se instaló en esa década en Chile. Tras el estribillo hay un puente con riff de guitarra, que suena como un rocanrol. Es ahí cuando arremeten las próximas estrofas.

La edad del plástico<sup>56</sup> tiene que ver con esta juventud edulcorada, superficial, sumergida en el pop. Pese a esto, hay una promesa de transformar esta realidad. Por primera vez se habla en primera persona plural. Luego, se interpela a un “tú”: No te conformes con mirar, es decir, movilízate. Tener un rol estelar, por un lado, implica ser protagonista de los cambios; y, por otro, alude a los costosos programas de mayor sintonía en los ‘80. Ahora bien, desde lo más recóndito de nuestra sociedad, algo se expresará. Aunque piel que vestirá al mundo es una metáfora, es interesante el juego de palabras, ya que la piel no viste, sino que recubre.

Cabe destacar que Jorge González alarga las últimas sílabas de *estelar* y *principal*, lo que intensifica el final de esos versos. En *De las entrañas de nuestras ciudades / Surge la piel que vestirá al mundo* se aprecia una melodía de tres acordes (Sol, La y Fa#), que da la sensación de cierta fanfarria previa a un anuncio trascendente. Y, así, aparece otra vez el estribillo. En la nueva estrofa se oye el bombo de la batería que marca un pulso rápido y acordes rasgueados sueltos. Además, se hace patente el advenimiento de esa fuerza de los ‘80, que coincide con la batería que evoca una cuenta regresiva. Se describe una situación sensorial; se escucha, pero sólo es un rumor, que puede ser verdadero o falso. Los resabios de los ‘70 están esfumándose. Se habla en tercera persona plural, aunque impersonal. *Mira nuestra juventud / Qué alegría más triste y falsa* apunta a esa “edad del plástico” banal, que supone a jóvenes exultantes, pero aquello, en realidad, es una máscara, una farsa.

---

<sup>56</sup> Aquello remite a la canción “Video Killed the Radio Star” (1979), de The Buggles. Este tema pertenece al álbum *The Age of Plastic*. La “edad del plástico” es el contexto epocal que el trío sanmiguelino reconoce, pero del que intenta diferenciarse.

Luego, retorna el puente. En esta ocasión, al decir *date cuenta que estás vivo*, González exclama a viva voz, tratando de remecer a su interlocutor. Ya en el estribillo se incluyen coros de Claudio Narea y Miguel Tapia. El líder recurre otra vez al alargue de las últimas sílabas de *fuerza* y *ochenta*, y repite *la fuerza* para recalcar que es la voz la que posee energía desbordante y es motor de cambio. Concluye con la frase *La voz de los '80*, a modo, tal vez, de presagiar que se avecinan brisas de esperanza. En cuanto a lo musical, culmina con la repetición en guitarra de uno de los riffs de cuatro notas que se corta bruscamente.

### 3. Cobertura en la prensa escrita

En 1984, el único diario que llevó en sus páginas una crónica relativa a Los Prisioneros fue *La Tercera*, que reseñó un concierto del trío en el Teatro Cariola, en noviembre, anticipando las canciones de *La voz de los '80*<sup>57</sup>: “Viene la fuerza, la voz de los '80”: *New wave al ataque*. A pesar de que el título se basa en el estribillo de “La voz de los '80” para demostrar el influjo de esta banda en la nueva generación musical, el artículo comienza con la actuación del telonero La Planta Baja, describiendo incidentes en el público, que es catalogado de “volado” y que “baila al ritmo del new wave y con algo de humo en su cerebro”. Por asociación, se podría deducir que los espectadores de los recitales de Los Prisioneros también encienden “pitos”.

En ese año, la sección Espectáculos de *La Tercera* otorgó mayor cobertura a noticias de TV y cine (1.129). Aquello tiene sentido, pues en esa época se transmitieron telenovelas emblemáticas (*Marta a las Ocho*, *Los Títeres*, *La Represa*, *La Torre 10*, *Matrimonio de Papel*), programas familiares (*Sábados Gigantes*, *El Festival de la Una*, *Éxito*) y de videoclips

---

<sup>57</sup> *La Tercera*, 18/11/84: 61.

(*Más Música*, *Magnetoscopio Musical*, *Videotop*), espacios folclóricos (*Chilenazo*, *Esquinazo*) y estelares de elevado presupuesto (*Martes 13*, *Amigos, siempre amigos*).

El panorama cambió en cuanto a la música, ya que, en total, se editaron unas 416 notas. De éstas, 269 correspondían a artistas extranjeros y 147 a nacionales. 351 pertenecían a la categoría **música popular**. Esta dimensión —que predomina por sobre otros estilos<sup>58</sup>— incluye a conjuntos y solistas de alta rotación radial, como Julio Iglesias, Paloma San Basilio, Raphael, José Luis Perales, Camilo Sesto, Mocedades, Luis Miguel, Roberto Carlos, José Luis Rodríguez, Pablo Ruiz, Sandro y Ángela Carrasco.

En *El Mercurio*, las notas de TV y cine también recibieron una gran cobertura (1.310), al igual que los artículos de cultura (734), y otros (822). La penúltima distinción reúne notas de danza, ballet, ópera, literatura, pintura, escultura y música clásica, y, la última, agrupa publicaciones de teatro, montajes circenses y festivales regionales no televisados.

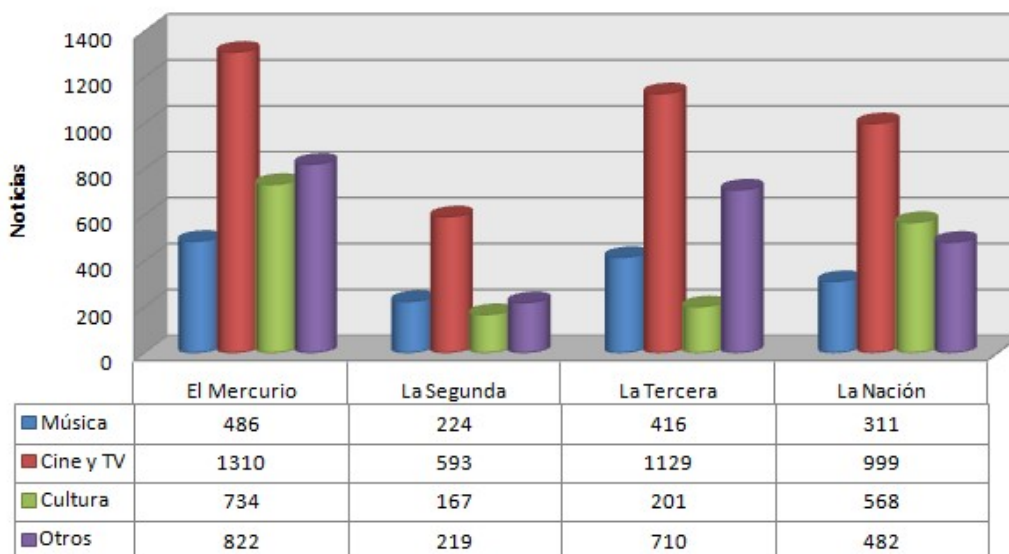
En cuanto a la música, se publicaron 486 noticias. 328 concernían a intérpretes internacionales y 158 a chilenos. 396 se encontraban en la categoría música popular.

En *La Segunda*, en tanto, se consignaron 593 notas de TV y cine, y 224 de música. La inclinación por artistas foráneos es considerable: 151 versus 73 (184 estaban en la categoría música popular). En *La Nación*, las noticias preponderantes eran las de TV y cine (999), cultura (568), y otros (482). Luego se ubicaban las de música, con 311 artículos. La categoría música popular nuevamente lidera (294). Aquí es notoria la preferencia por exponentes extranjeros (253), en desmedro de los locales (57).

---

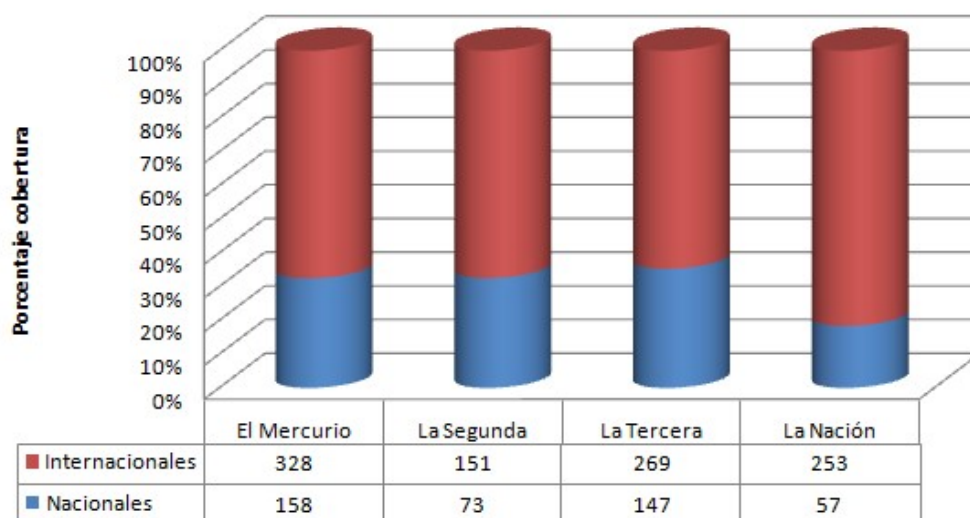
<sup>58</sup> Para este análisis también se han incluido otras clasificaciones musicales, como **folclore** y **otros**, que comprende géneros como el jazz, la cumbia, el new age, la ranchera y el tango.

### Cobertura por ámbitos 1984



En tales periódicos coincidió la cobertura a cantantes y agrupaciones nacionales como Cristóbal, Gloria Simonetti, Luis Dimas, Zalo Reyes, Óscar Andrade, Patricio Renán, Fernando Ubiergo, Patricia Maldonado, Miguel Piñera, María Inés Naveillán, Eduardo Gatti, Los Huasos Quincheros y Ginette Acevedo.

### Cobertura artistas música según nacionalidad 1984



La cobertura periodística respecto a Los Prisioneros se mantuvo en 1985. En *La Tercera* — donde las noticias de TV y cine superan las de música (1.140 versus 291)— sólo se publicó una crónica a propósito de la participación de la banda de San Miguel en el Festival del Nuevo Pop Chileno, realizado en el Velódromo del Estadio Nacional en diciembre: *Ya viene la fuerza el pop de los '80*<sup>59</sup>. El artículo, cuyo título nuevamente remite a “La voz de los ‘80”, asegura que ese tema es un himno que representa por completo a las bandas del NPCh.

Por otro lado, *El Mercurio* divulgó una entrevista a raíz de una presentación del grupo en el Café del Cerro y porque “ha conseguido entrar en el mercado nacional con rapidez asombrosa”: *Los Prisioneros: “Los Buenos Músicos Son Aburridos”*<sup>60</sup>. Pese a estos logros, el tenor de las preguntas es incisivo. La periodista cuestiona, por ejemplo, la voz de González en los shows (“Hablas de la importancia de la voz y en tus recitales no se te escucha”) e ironiza sobre el nivel de producción del casete (“Querría decir que tu cassette es perfecto, entonces”).

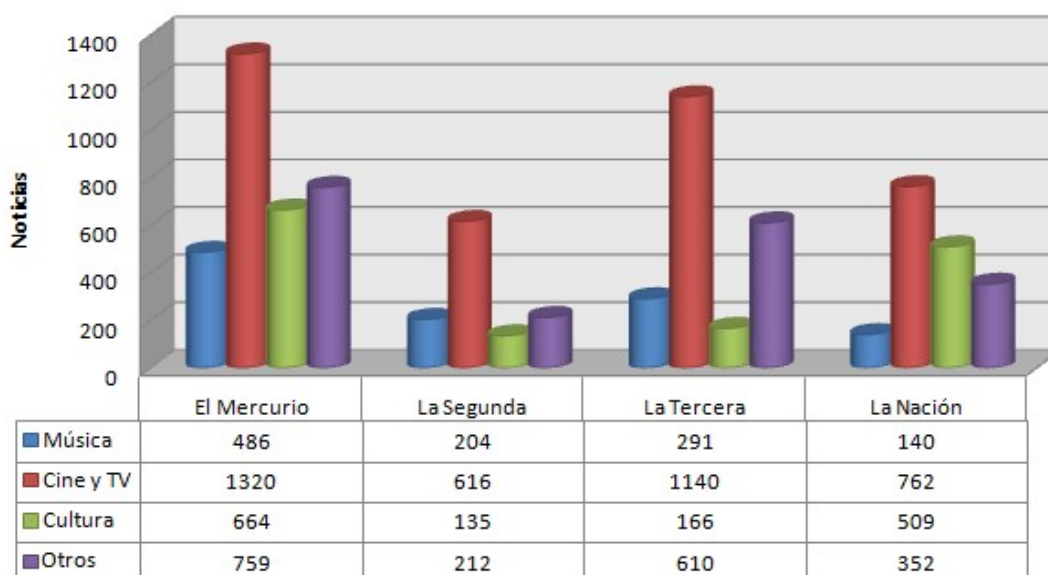
Acá la música, otra vez, se situó en el último lugar, con 486 notas, y los intérpretes extranjeros fueron bastante cubiertos en comparación con los chilenos (322 versus 164).

---

<sup>59</sup> *La Tercera*, 19/12/85: 36.

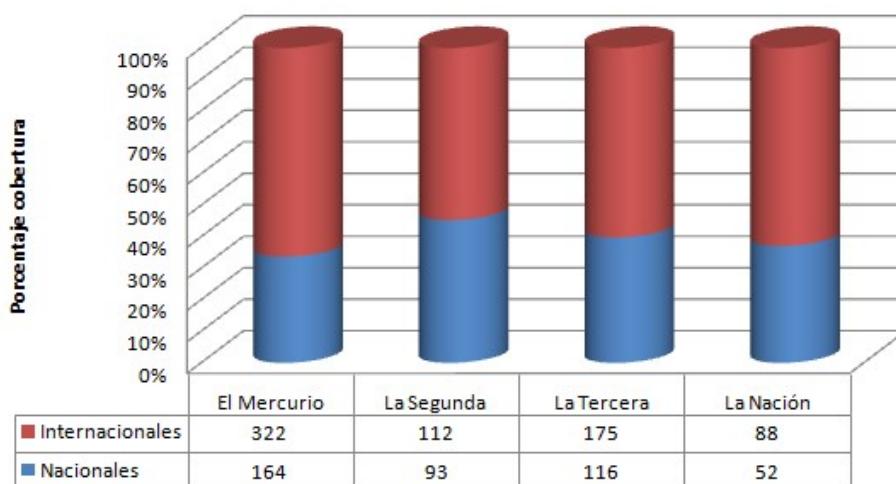
<sup>60</sup> *Wikén*, 19/04/85: 7.

### Cobertura por ámbitos 1985



Además de los nombres antes citados, *La Tercera* y *El Mercurio* mencionan a artistas ligados al emergente NPCh o jóvenes promesas que actuaban en la pantalla chica, como Alberto Plaza, Q.E.P., Miguelo, Primeros Auxilios, Luis Jara, Cinema, Engrupo, Keko Yunge, Juan Antonio Labra y Pablo Herrera.

### Cobertura artistas música según nacionalidad 1985



Resulta interesante que en este período, *La Tercera* haya optado por titular sus crónicas aludiendo a “La voz de los ‘80”. En los dos casos expuestos se emplea la palabra “himno”, demostrando que Los Prisioneros son los precursores de una corriente que incita de forma positiva a la juventud. Aunque se indica que sus canciones son directas, ronda la idea de que esta banda es imitadora del new wave británico, por consiguiente, su discurso no sería nocivo. En la entrevista de *Wikén*, en cambio, se les critica por ser músicos deficientes, por la desprolijidad de su primer álbum y por la aparente desidia del líder (la reportera acota que él estudia Licenciatura en Música “porque es la única carrera que no me aburre y tenía que seguir alguna profesión”). Por primera vez se percibe una pregunta acerca de las diferencias de clases (“Hay entonces una división estricta entre unos y otros. Están ustedes apresándose en una reja como la de los prisioneros”). Más adelante observaremos cómo la prensa escrita modifica radicalmente su discurso sobre Los Prisioneros: de ser estandartes de una generación se transforman en jóvenes resentidos.

## Capítulo III

### *PATEANDO PIEDRAS: CONSOLIDACIÓN Y*

### CRÍTICA SOCIAL

El 15 de septiembre de 1986, Los Prisioneros lanzaron su segundo casete, *Pateando Piedras*. Ocho días antes, un comando del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) había perpetrado un atentado contra Pinochet<sup>61</sup>. Meses antes del ataque, entre allanamientos y manifestaciones contra la tortura, un suceso natural acaparó las páginas de los periódicos: el avistamiento del cometa Halley desde los cielos del Norte Chico.

Durante 1986 hubo un paro de estudiantes y un acto contra la municipalización de la enseñanza; se autorizó la fundación del diario *La Época* y se divulgó una nueva nómina de exiliados con prohibición de ingresar. Ese año culminó con un importante anuncio del mandatario: por fin se terminaría el exilio, aunque no de forma inmediata.

Había llegado el verano de 1987 y, con ello, la prensa se volcaba al gran evento musical de la temporada: el Festival de Viña del Mar. Los Prisioneros, que atravesaban por su mejor momento, lideraban las encuestas de popularidad. El público exigía verlos en la Quinta Vergara. Pero el canal organizador del certamen, TVN, contrató a las bandas de NPCh Upa!

---

<sup>61</sup> Para mayor profundización sobre el atentado a Pinochet, consultar *Los fusileros. Crónica secreta de la guerrilla en Chile* (2012), de Juan Cristóbal Peña.

y Cinema. En abril, los medios de comunicación se centraron en la visita del Papa Juan Pablo II, quien permaneció seis días en el país.

En octubre, miles de trabajadores se rebelaron contra la política laboral y la cesantía. En noviembre, ochenta artistas —como la actriz Delfina Guzmán y el dramaturgo Juan Radrigán— fueron amenazados de muerte por el Comando Acción Pacificadora Trizano<sup>62</sup>.

En vísperas de Navidad se autorizó el retorno de 54 exiliados, entre ellos, Ángel Parra.

## 1. La declinación del vinilo

Según un estudio de la Recording Industry Association of America, se vendieron 228 millones de singles de vinilo en 1973, mientras que se despacharon 341,3 LP/EP en 1978. Entre 1984 y 1988, los envíos de vinilos disminuyeron a más de la mitad. De acuerdo a una investigación de la International Federation of the Phonographic Industry, las ventas de vinilos a nivel mundial cayeron de 1,1 mil millones en 1981 a 450 millones en 1989<sup>63</sup>.

En Chile, en tanto, en 1982 se cerraron las fábricas de discos en Chile. Un artículo de *La Época* llamado *El long play ha muerto, ¡viva el compact disc!*<sup>64</sup>, de 1988, profundizó en la supremacía del casete:

“En [la disquería] Colt 70 se venden diariamente entre 250 y 300 *cassettes*; los long plays que salen nunca superan los cinco. La Feria del Disco expende cerca de mil 200 *cassettes* diarios contra un número máximo de cien *long plays* [...] Mientras una *cassette* vale alrededor de \$700; los discos, por ser importados, alcanzan valores entre \$2.500 y \$3.000”.

El mismo diario, en 1990, publicó la crónica *En Chile el long play se niega a morir*<sup>65</sup>, que incluyó declaraciones de Antonio Contreras, productor musical del sello CBS, y Rodrigo de

---

<sup>62</sup> Sidarte organizó un acto en solidaridad con los artistas amedrentados. Christopher Reeve, quien personificó a Superman, viajó a Chile para brindar su apoyo.

<sup>63</sup> Recuperado de <http://www.spin.com/2014/05/did-vinyl-really-die-in-the-90s-death-resurgence-sales> [5/2015].

<sup>64</sup> *La Época*, 06/05/1988: 21.

la Fuente, uno de los propietarios de la Feria del Disco. Este último se refirió al deceso del vinilo: “Nosotros seguimos importándolo, pero en cantidades mucho menores. Su venta es casi mínima [un 2%], principalmente es adquirido por gente que tiene grandes colecciones de discos y no desean o no pueden cambiar de sistema”.

## 2. Descripción de *Pateando Piedras*

Desde 1985, Los Prisioneros repletaban los locales donde presentaban *La voz de los '80* y su casete debut adquiría mayor difusión gracias a la gestión de EMI. El sello multinacional facturó 20 mil copias en poco más de un año. Mientras el trío de San Miguel celebraba su triunfo, también percibía la premura de la casa discográfica por el lanzamiento de una nueva producción. Ya se los había advertido Carlos Fonseca: Para hacer el primer disco, las bandas de rock tienen toda la vida; para hacer el segundo, pocos meses.

En junio de 1986 —y nuevamente con la asesoría de “Caco” Lyon— comenzó la grabación de *Pateando Piedras*, que exploró la sonoridad del *synthpop* y que fue editado el 15 de septiembre de ese año.

González y Tapia estaban interesados en la propuesta de Depeche Mode, por lo que trabajaron con sintetizadores Casio CZ 101, CZ 1000 y CZ 5000 (fabricados en 1985<sup>65</sup>), con samplers Emu Emulator I y II, y con baterías electrónicas Simmons SDS-9, Linn-Drum 1, Yamaha DX-11 y Casio RZ-1. Mientras que a Narea no le entusiasmaba la idea:

“El proceso de grabación de nuestro segundo disco fue muy distinto al de ‘La voz de los ‘80’. La sensación que me dejó es extraña. La forma de trabajar fue fría y aburrida. Siete de diez temas no tienen bajo, sino bajo de teclado. Las baterías son programadas y en tres temas no hay guitarras. Era lo opuesto a lo que veníamos haciendo desde que empezamos” (Narea 2014: 70).

---

<sup>65</sup> *La Época*, 11/02/1990: 43.

<sup>66</sup> Recuperado de <http://www.vintagesynth.com/casio/cz5000.php> [10/2015].

Él, que antes de entrar al estudio había comprado dos guitarras eléctricas Fender (una Lead 1 y otra Telecaster Deluxe, ambas negras), no concebía el rotundo cambio estético. Tal como describe Juan Pablo González, *Pateando Piedras* “marcó un puente sonoro en los años 80, desde una sonoridad artesanal, donde prevalecían la lana de los chalecos chilotes y las guitarras arpegiadas, hacia este mundo new wave, de sonidos tecnológicos y textos clarísimos”<sup>67</sup>.

Las canciones fueron escritas por Jorge González en trayectos de carretera, mientras la banda cumplía con sus shows en regiones. “Estar solo”, “Exijo ser un héroe”, “Una mujer que no llame la atención” y “Quieren dinero”<sup>68</sup> fueron compuestas sobre la marcha. “El baile de los que sobran” pertenecía a una selección “de relleno”. Como indica el vocalista, *Pateando Piedras* “es un disco social, bien político. No es individualista; es un disco con un sentimiento de colectivo, pero ya no solamente con el grupo, sino que con toda la gente, con el público sobre todo”<sup>69</sup>.

### Viaje en metro

La fotografía que ilustra la carátula fue tomada por Jorge Brantmayer<sup>70</sup>. A diferencia de la opacidad expuesta en *La voz de los '80*, aquí hay colores, aunque en tonos sepia. La imagen fue captada en un vagón del metro Línea 2, que pasa por la comuna de San Miguel<sup>71</sup>. Este

---

<sup>67</sup> Recuperado de <http://diario.elmercurio.com/2011/06/28/espectaculos/espectaculos/noticias/25CB39C3-77DD-40F3-A341-AECF00A98D0E.htm?id={25CB39C3-77DD-40F3-A341-AECF00A98D0E}> [5/2015].

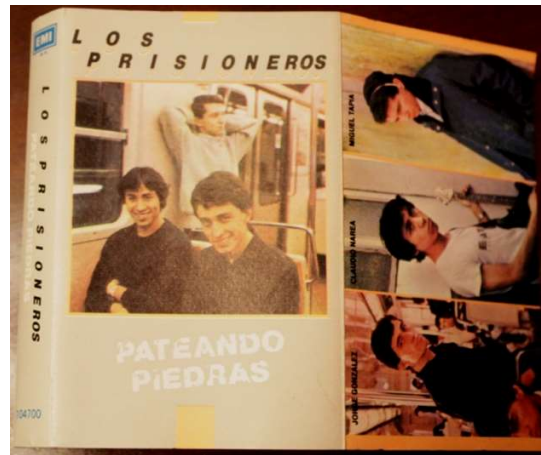
<sup>68</sup> En el lado A del casete se encuentran “Muevan las industrias”, “Por qué no se van”, “El baile de los que sobran”, “Estar solo” y “Exijo ser un héroe”. En el lado B están “Quieren dinero”, “Por favor”, “Por qué los ricos”, “Una mujer que no llame la atención” e “Independencia cultural”.

<sup>69</sup> *Los Prisioneros. Antología, su historia y sus éxitos*. Entrevista a Jorge González. (DVD). EMI. 2001.

<sup>70</sup> Fotógrafo chileno de larga trayectoria. En tres ocasiones ha sido galardonado con el Premio Altazor.

<sup>71</sup> Esta línea fue inaugurada en 1978.

tren subterráneo transita por sectores de clase media baja de Santiago, como el barrio Franklin, la Gran Avenida y el Callejón Lo Ovalle.



Fotografía: Nayive Ananías

Aquí, Los Prisioneros parecen reivindicar no sólo sus orígenes, sino que también la pertenencia a ese grupo social con el cual relacionamos el título de este casete: Jóvenes sin oportunidades laborales o académicas y trabajadores de baja calificación.

En la tapa, Jorge y Claudio están sentados: el primero con una sonrisa forzada y, el segundo, risueño. En cambio, Miguel es el único de pie. En los retratos internos, los tres están serios. González, con las manos en los bolsillos, se afirma en un fierro del vagón de metro; Narea sostiene una guitarra y Tapia, apoyado en una pared, escucha su *personal stereo*. Aquella sesión no le gustó a Los Prisioneros. “En general, no se involucraban en la parte gráfica”, reveló Fonseca a *El Mercurio* en 2001<sup>72</sup>.

En un principio, González imaginaba una portada bucólica:

“Pateando Piedras es un disco provinciano, lo escribí mucho en gira. Entonces, la tapa del disco [...] era una foto en un campo verde, gigante y, a lo lejos, nos veíamos caminando el Miguel, el Claudio y yo. Era una tapa preciosa, el sello dijo no, porque parecen los Huasos Quincheros” (Osse 2002, 28-29).

<sup>72</sup> Recuperado de <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={99de3b3a-a0b2-4e70-bf11-be312fa97848}> [5/2015].

### Análisis de “El baile de los que sobran”

La canción comienza con unos ladridos emulados por un sintetizador, lo que nos sitúa en una población, en una calle con perros vagos. La primera estrofa nos podría evocar a una fogata, con guitarra acústica y voz tenue. Al inicio encontramos la figura retórica de anáfora (repetición). Aquello remite a la rutina de la vida. El segundo verso no sólo habla de un ciclo reiterativo, sino que también se refiere a cómo la clase media baja llega a fin de mes; esa frase funciona para un cierto grupo socioeconómico.

Cuando culmina esta estrofa, el tempo es más rápido. La entrada de la percusión electrónica resalta el ritmo. En la siguiente estrofa hay una interpelación.

*Los doce juegos* aluden a los años cursados en la enseñanza básica y media. Jorge González sabe que el público que se sentirá identificado con esta canción pertenece a la clase media baja.

En *Únanse al baile de los que sobran*, el verbo está en imperativo. Ese “únanse” convoca, pero la oración, a su vez, contiene un oxímoron (una contradicción): unir versus sobrar. Es decir, que se agrupen los excluidos. El sujeto de la enunciación se involucra, pues señala: *Nadie nos va echar de más*. Esto se puede traducir en una resistencia; permanecer y tolerar a pesar de la incertidumbre del fin de mes y de la desesperanza. Por otro lado, es una forma sarcástica de decir: *Nadie nos va a echar de menos*.

En *Únanse al baile* hay un cambio en el uso de la voz: se canta con más volumen, pero también con más energía, menos apáticamente que en los primeros versos de este tema. Aunque se podría apreciar un rasgo festivo, la letra está envuelta de tristeza y melancolía. Este “baile” denota una ironía. El baile, en general, es para entretenerse, enajenarse. Pero

es paradójico que la lírica sea tan apesadumbrada. En el estribillo —entonado con voz iracunda— se percibe un bombo de batería procesado electrónicamente, que intensifica ese apartado. Al finalizar, hay una cadencia de acordes de teclados que marca el fin del coro y el regreso de las estrofas con la melodía inicial.

Las siguientes estrofas se refieren a que los niños deben simular que estudian; su destino no es llegar a la universidad. Estudiar, entonces, sería una ilusión. De todos modos, se estaba atento al maestro y se le admiraba por ser un hombre ejemplar. *Había tanto sol sobre las cabezas* rememora la formación del lunes en el patio de la escuela en plena época estival. En tanto, el sol representa una luz que, más tarde, se desvanecerá. En *Y no fue tan verdad* se produce una suerte de clímax, por la altura a la que llega la voz de González y por el aceleramiento del fraseo antes de retomar el coro.

En *Terminaron para otros / con laureles y futuro*, esos “otros” son aquellos privilegiados (la clase media alta) que tuvieron acceso a una buena educación y que, más adelante, triunfaron. *Y dejaron a mis amigos pateando piedras* implica resignación y desocupación. Acá no se tiran piedras, no se lucha. Este último verso se yuxtapone con el inicio del estribillo *únete al baile*. Así, se logra escuchar una oración con vocativo: “Amigo, únete al baile”. También se fusiona *pateando piedras* con *el baile de los que sobran*. En este recorrido va alternándose la primera persona singular (*dejaron a mis amigos pateando piedras*) y la primera persona plural (*nadie nos va echar de más*).

Después, aparece un puente interpretado por Tapia. Además de contar con una voz secundaria, la melodía cambia y se apropia de una especie de cantinela de carrusel, como recordando la etapa pueril. El hablante advierte que siempre se le mostró un porvenir

esplendoroso, aunque tales expectativas jamás se cumplieron. *Hey, el tiempo en que los aprendí fue el más seguro* permite añorar la infancia, cuando la dictadura todavía no acaecía. En el Chile de 1986 el modelo neoliberal imperaba, por lo tanto, esos “cuentos” ya no servían. Antes de pasar a las próximas estrofas hay un interludio con sintetizadores y un *loop* de ladridos de perro.

*Bajo los zapatos / barro más cemento* nos ubica en una población con calles de tierra, no pavimentadas. Luego, se reafirma que las expectativas creadas en la escuela y en el liceo no se cumplieron. Fue imposible hacer realidad esas promesas, porque a “otros” les enseñaron “secretos que a ti no”. Nuevamente hay una dura interpelación. A esos “otros” —mencionados de forma despectiva— les forjaron un buen futuro, los prepararon y les brindaron “esa cosa llamada educación”. Esos “otros” son los que obtuvieron “laureles y futuros”. Por otra parte, es ilustrativo que la “educación” sea una “cosa”, un objeto casi desechable. Cuando se habla de esos “otros” emerge una segunda voz que repite “oh-oh-oh”. Tras esto, irrumpe el estribillo y aquellas interjecciones se mantienen hasta desembocar en un “la ra la la”, que da paso al puente de Miguel Tapia.

Luego, viene el estribillo. *Únete al baile* es una interpelación directa al oyente. Se reconocen dos “voces” de Jorge González, que se combinan: una potente y otra suave, con un efecto de eco. Esto supone que una voz proviene de otro lugar, como si el hablante estuviera acompañado de más personas que ya se unieron a este baile.

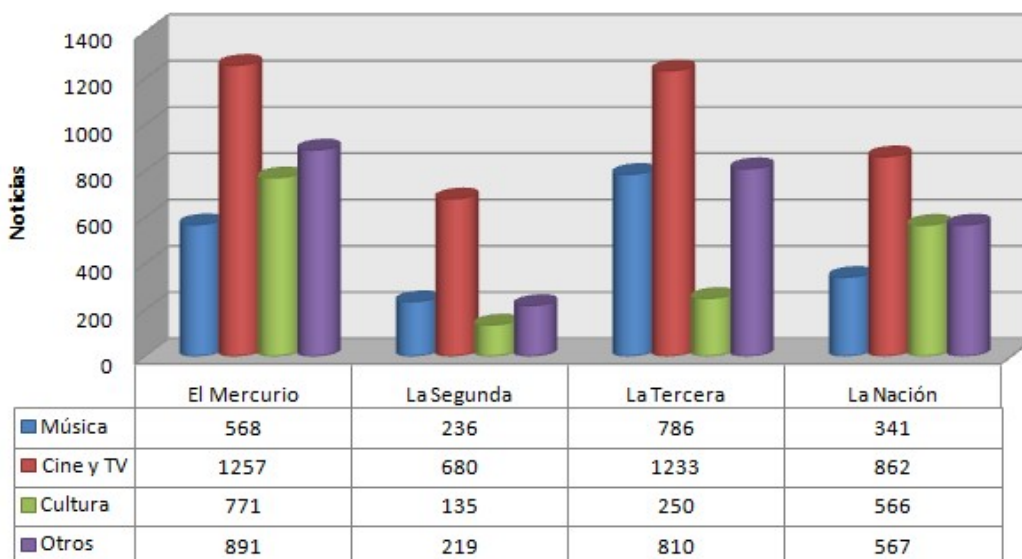
Hacia el final de la canción se conjugan “la ra la la”, “oh-oh-oh” y los *samples* de los ladridos de perro. Esta secuencia permite que, en los conciertos de Los Prisioneros, el público tararee, involucrándose en esta canción.

A partir del minuto 5'19 se escucha una coda con una serie de sonidos: ladridos, silbidos, un piano, toses, Jorge González contando hasta doce y, después, llamando a Miguel Tapia: “Miguel, ¡abre, mierda!”. Aquello podría remitir a un universo cotidiano.

### 3. Cobertura en la prensa escrita

En 1986, en las secciones de Espectáculos de los periódicos revisados, la categoría TV y cine continuó con su preponderancia, aunque la música paulatinamente comenzó a recibir más cobertura a raíz del auge del Nuevo Pop Chileno (NPCh). *La Segunda* publicó 680 notas de TV y cine, y 236 de música (127 nacionales y 109 internacionales); *El Mercurio*, 1.257 versus 568 (263 nacionales y 305 internacionales); *La Tercera*, 1.233 versus 786 (404 nacionales y 381 internacionales); y *La Nación*, 862 versus 341 (164 nacionales y 177 internacionales). De este modo, se observa un mayor equilibrio en el tratamiento a artistas locales.

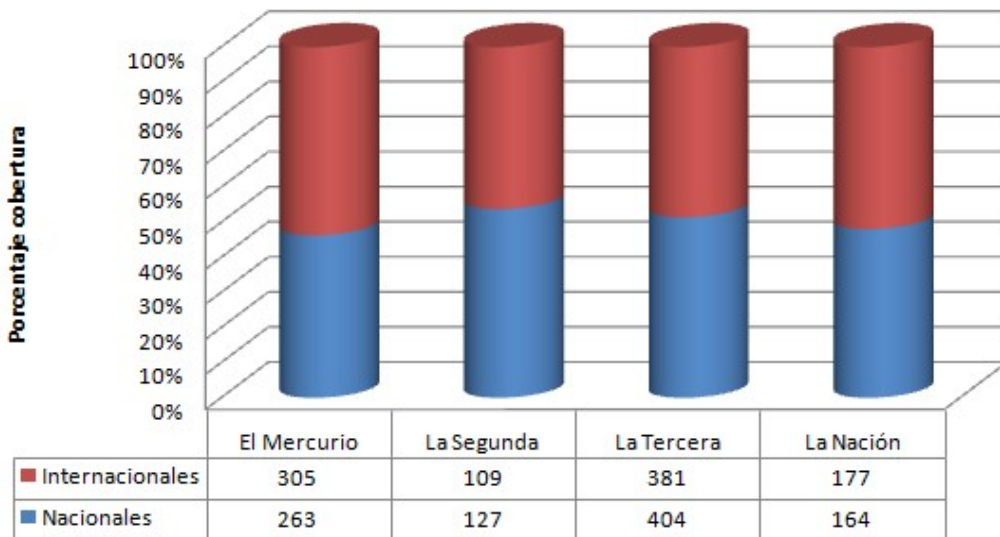
**Cobertura por ámbitos 1986**



En estos diarios aparecieron, entre otros, representantes del NPCh (Engrupo, Aparato Raro, Valija Diplomática, Electrodomésticos, Aterrizaje Forzoso, Emociones Clandestinas, Paraíso

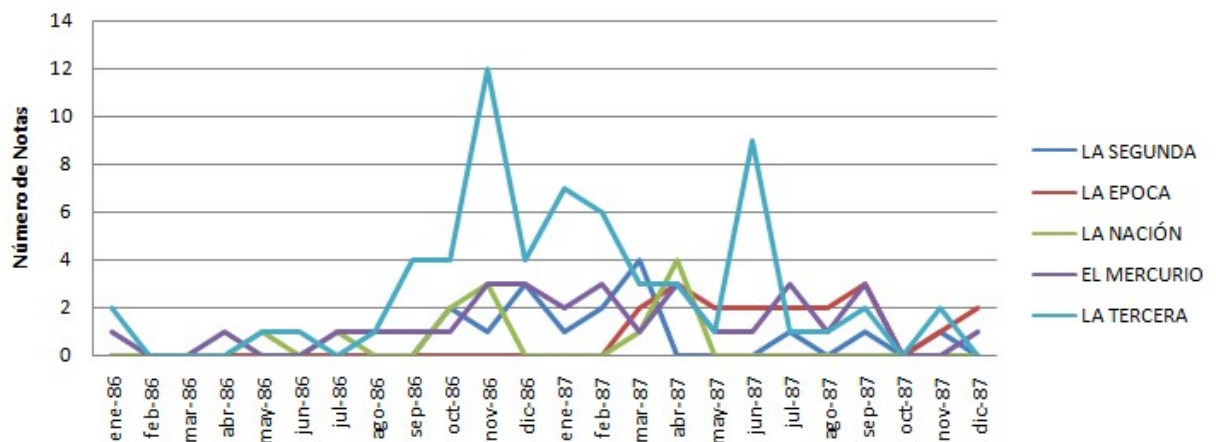
Perdido, Banda del Pequeño Vicio, Upa! y Cinema) y solistas con gran repercusión en TV (Alberto Plaza, Keko Yunge y Luis Jara).

### Cobertura artistas música según nacionalidad 1986



En este año es notorio cómo incrementó el interés por Los Prisioneros, gracias al lanzamiento de *Pateando Piedras: La Segunda* divulgó 6 artículos sobre la banda; *El Mercurio*, 12; *La Tercera*, 29; y *La Nación*, 7.

### Cobertura a Los Prisioneros 1986-1987



*La Segunda* editó 1 entrevista y 5 crónicas, que notifican la participación del trío sanmiguelino en el programa *Éxito* de Canal 13<sup>73</sup>, los desmanes producidos en el Estadio de Concepción<sup>74</sup>, el matrimonio de Jorge González<sup>75</sup>, un nuevo Disco de Platino por *Pateando Piedras*<sup>76</sup> y el clamor popular que exigía el debut del conjunto en el Festival de Viña del Mar de 1987<sup>77</sup>. Cabe destacar que este diario no incluyó ninguna reseña de las dos actuaciones del 1 de noviembre de 1986, en el Estadio Chile.

En el caso de la nota sobre los incidentes en Concepción, el título da a entender que la banda incitó al desorden, pues ésa sería su “esencia” negativa. Sin embargo, Jorge González se desentiende del conflicto, argumentando que “la elección del local fue mala y eso puede haber alterado a un sector que no llegó a escuchar música, sino a liberar otro tipo de tensiones en un lugar poco apropiado”. Aquí se advierte cómo el periodista intenta construir una cierta imagen de Los Prisioneros: que son violentos y que desatan el caos.

En tanto, la única entrevista (casi de página completa) se titula *Los Prisioneros: “Nos quedan sólo 3 años de vida”*<sup>78</sup>. Además de anunciar los shows de *Pateando Piedras*, el artículo, mediante subtítulos, resalta dos aspectos que insinúan marginalidad: “No se cambian de San Miguel” y “Las drogas: una moda”. De esta forma, el reportero enfatiza que el grupo pertenece a un estrato medio-bajo, no pretendiendo ascender tras la inminente fama, y que, al parecer, también consume drogas, pues “son una moda”. Esa afirmación se

---

<sup>73</sup> “Los Prisioneros” van al 13. *La Segunda*, 27/10/1986: 24.

<sup>74</sup> ‘Los Prisioneros’ aclaran su responsabilidad por desmanes en estadio de Concepción. *La Segunda*, 11/11/1986: 24.

<sup>75</sup> El domingo “esposan” a líder de Los Prisioneros. *La Segunda*, 05/12/1986: 45.

<sup>76</sup> Los Prisioneros logran nuevo Disco de Platino. *La Segunda*, 10/12/1986: 24.

<sup>77</sup> Soda Stereo y Los Prisioneros deben ir al Festival. *La Segunda*, 29/12/1986: 35.

<sup>78</sup> Los Prisioneros: “Nos quedan sólo 3 años de vida”. *La Segunda*, 14/10/1986: 25.

contraponen a la explicación de González: “Hay gente a la que puede hacerle falta, pero nosotros tenemos una fortaleza a toda prueba”.

*El Mercurio* publicó 9 crónicas, 2 entrevistas y 1 reseña de disco sobre Los Prisioneros. Las notas, por lo general de menos de media página, abordaron la incipiente internacionalización de la banda: sus casetes se editaron en Argentina gracias a una alianza con el sello WEA<sup>79</sup> y, posteriormente, actuaron en el Festival Montevideo Rock<sup>80</sup>. Por otro lado, se informó acerca de la euforia en los dos conciertos de presentación de *Pateando Piedras*, en el Estadio Chile<sup>81</sup> (se estima que unas 11 mil personas asistieron), como también respecto al matrimonio de González<sup>82</sup> y un segundo Disco de Platino<sup>83</sup>.

En cuanto a las entrevistas, los periodistas consultan por aspectos musicales (“¿Cuáles son las temáticas de sus canciones?”, “¿Cómo podrían definir la música que hacen?”<sup>84</sup>, “Jorge, ¿en qué sentimiento se basa la línea de tus letras?”), aunque también profundizan en lo extramusical, que se traduce en interrogantes concernidas al “carácter” del trío (“Cuando se dice ‘Prisioneros’ se relaciona con jóvenes agresivos y en ustedes no se ve nada de eso. ¿De dónde salió esa fama?”, “Los otros grupos se quejan de que ustedes son unos

---

<sup>79</sup> “Los Prisioneros” Serán Famosos en el País de Charly García. *Wikén*, 11/04/1986: 5.

<sup>80</sup> En Uruguay y Argentina Actuarán “Los Prisioneros”. *El Mercurio*, 29/10/1986: C14 / Los Prisioneros: Favoritos en Montevideo. *El Mercurio*, 26/11/1986: C16.

<sup>81</sup> Euforia en Recitales de “Los Prisioneros”. *El Mercurio*, 03/11/1986: C11.

<sup>82</sup> El Domingo Se Casa Líder de “Los Prisioneros”. *El Mercurio*, 06/12/1986: C19 / Sin Admiradoras se Casó Jorge González. *El Mercurio*, 08/12/1986: C11.

<sup>83</sup> Segundo Disco de Platino Ganan Los Prisioneros. *El Mercurio*, 11/12/1986: C15.

<sup>84</sup> Los Prisioneros: “No Somos Prisioneros de Nada, pero Tampoco Estamos Libres de Todo”. *Wikén*, 18/07/1986: 6.

resentidos. ¿Cómo les afecta? ¿Es bueno o es malo?”<sup>85</sup>). Aquello se revisará con más detalle en el apartado de análisis de entrevistas.

*El Mercurio*, en 1986, sólo llevó una reseña de disco que, en realidad, parece más una crónica informativa<sup>86</sup>. Aquí se describen, de forma sucinta, las canciones de *Pateando*

*Piedras*:

“En ‘Muevan las industrias’ cuentan la historia de una fábrica que cerró y hablan de la necesidad de reabirla; en ‘¿Por qué no se van?’ se refieren a esos artistas chilenos que se quejan constantemente de tener pocas oportunidades acá [...] En ‘Exijo ser un héroe’ cuentan su propia historia de jóvenes de clase media baja que quieren llenar estadios, estar en las portadas de las revistas y en los primeros lugares de los rankings. La característica de este nuevo cassette es que las letras son más directas y más amargas que las del anterior”.

Acá no se profundiza en aspectos técnicos de la producción del casete, como el empleo de sintetizadores y baterías electrónicas. Tampoco se alude a la sonoridad, sino que someramente se entrega una visión vaga sobre las temáticas que trazan el álbum. Resulta llamativo que esta nota haya omitido el tema “¿Por qué los ricos?”. ¿Será que se evitó herir las susceptibilidades de los lectores de este periódico conservador?

Por su parte, *La Tercera* editó 25 crónicas, 2 entrevistas y 2 reseñas de conciertos. Los artículos (en su mayoría de ¼ de página o incluso menos), habitualmente, consignaban recitales en la capital<sup>87</sup> y en regiones. En una ocasión, se constataron desmanes en Concepción<sup>88</sup>: “La desesperación se transformó en actos de violencia y grupos enardecidos irrumpieron por ventanas, quebrando vidrios, rompiendo puertas de escape [...] Un joven resultó con lesiones menos graves, producto de un corte con arma blanca [...] Otros

---

<sup>85</sup> Los Prisioneros: “¡Somos Resentidos y Qué!”. *Wikén*, 17/01/1986: 7.

<sup>86</sup> Los Prisioneros Cantan “Pateando Piedras”. *El Mercurio*, 02/09/1986: C13.

<sup>87</sup> Violadores y Prisioneros se toman el Teatro Cariola. *La Tercera*, 04/01/1986: 28 / Prisioneros y Aparato Raro se mezclan en Gente. *La Tercera*, 17/01/1986: 39.

<sup>88</sup> Lolos penquistas arrasaron con todo por ver a Los Prisioneros. *La Tercera*, 09/11/1986: 43.

quedaron contusos”. Esto podría generar una imagen nociva de Los Prisioneros, puesto que “incitarían” a la anarquía. Además de comunicar los shows de *Pateando Piedras* en el Estadio Chile<sup>89</sup> y el triunfante debut en el Montevideo Rock<sup>90</sup>, se publicaron numerosas notas a propósito de una “once” con el grupo, auspiciada por el diario<sup>91</sup>.

Las reseñas de conciertos son muy distintas entre sí. En la primera<sup>92</sup>, Los Prisioneros son tildados de “conflictivos”, ya que “con el estilo agresivo que les caracteriza” abandonaron el escenario del Café del Cerro ante los abucheos del público previos a la interpretación de “El baile de los que sobran”. En cambio, la segunda<sup>93</sup> reconoce el indiscutible éxito en el Estadio Chile, hito que marcó la trayectoria del trío:

“Las imágenes de los dos superrecitales de ‘Los Prisioneros’ hablan por sí solas. Miles de jóvenes moviendo sus brazos alzados acompasadamente, mientras sus enrojecidas gargantas corearon sin parar cada una de las canciones, confirmando en el Estadio Chile que el grupo nacional es un fenómeno de masas incontenible, de grandes proyecciones”.

Por último, las entrevistas poseen focos disímiles. En la primera<sup>94</sup> el periodista reconstruye la biografía de Los Prisioneros, aunque advierte desde el epígrafe que “lo critican todo”: desde el Canto Nuevo (“Su contenido era socialmente interesante, pero era barroco, donde les interesaba quedar como virtuosos o que los aplaudieran”) hasta la industria discográfica

---

<sup>89</sup> “Pateando piedras” será recital de “Los Prisioneros” en Estadio Chile. *La Tercera*, 28/10/1986: 33 / “Prisioneros” obligados a dar segunda función. *La Tercera*, 31/10/1986: 47.

<sup>90</sup> “Los Prisioneros” patean piedras de puro contentos. *La Tercera*, 26/11/1986: 37 / Los prisioneros en la senda internacional. *Diario Rock*, 05/12/1986: 5.

<sup>91</sup> Los tercerinos tomarán once con Los Prisioneros. *La Tercera*, 09/11/1986: 47 / En Canal 11 será sorteo para conocer a “Los Prisioneros”. *La Tercera*, 10/11/1986: 51 / En Canal 11 es sorteo de la once con “Los Prisioneros”. *La Tercera*, 17/11/1986: 51 / 15 “tercerinos” en once super “taquilla” con Los Prisioneros. *La Tercera*, 18/11/1986: 31 / Llegó el día para tomar once con “Los Prisioneros”. *La Tercera*, 19/11/1986: 39 / “Los prisioneros” tuvieron una once de alegría y amistad. *La Tercera*, 22/11/1986: 32.

<sup>92</sup> Al estilo “Prisionero” terminaron su recital. *La Tercera*, 04/09/1986: 32.

<sup>93</sup> “Los Prisioneros” arrasaron con dos estadios Chile. *La Tercera*, 03/11/1986: 46.

<sup>94</sup> “Los Prisioneros” abrieron las rejas de su vida y se confiesan. *La Tercera*, 26/05/1986: 42.

chilena (“En una casa discográfica normal no nos hubiesen grabado. Hay estereotipos: o eres un Quilapayún o eres un Miguelo”). El reportero también utiliza subtítulos para resaltar ciertas ideas, como en el caso de “resentidos”. En ese apartado afirma que existe tal “calificación”, sin atribuir fuentes. Ante eso, González revela: “Nos interesan las preocupaciones esenciales de la sociedad. Lo principal es la desigualdad de oportunidades, pues queremos que exista acceso a la educación para todos [...] Nos preocupa el sentimiento de inferioridad de nuestro pueblo”. La segunda entrevista<sup>95</sup>, realizada a menos de una semana de los shows en el Estadio Chile, se centra en elementos performativos, en la puesta en escena del grupo: “Muy pocas veces ‘Los Prisioneros’ sonrían sobre un escenario, pero en su último recital en el Estadio Chile sus labios dejaron bosquejar más de una vez este signo de alegría”. De esta manera, se insiste en la supuesta amargura que proyectan. De hecho, la nota indica que sus rostros suelen ser “hoscos” y que “acompañan sus canciones de sarcasmo y crítica”.

En cuanto a *La Nación*, en 1986 se publicaron 4 crónicas (en especial sobre recitales), 2 reseñas de conciertos y 1 entrevista. Ambas reseñas<sup>96</sup> ratifican la popularidad de Los Prisioneros en el Estadio Chile y ahondan en elementos musicales, deteniéndose en las canciones (“Las canciones de ‘Pateando Piedras’ han dejado un poco de lado el reggae para acercarse más a la música disco”), en los instrumentos (“El trío demostró que ha evolucionado y que ahora tiene un sonido diferente, debido a la incorporación de teclados, batería electrónica y batería programable”), en la recepción del público (“Los fanáticos

---

<sup>95</sup> Los Prisioneros: “Rescatamos sobriedad y amor a los padres”. *La Tercera*, 06/11/1986: 32.

<sup>96</sup> Los Prisioneros reafirmaron su popularidad en el Estadio Chile. *La Nación*, 02/11/1986: 39 / Confirmado: “Los Prisioneros” son los número uno en Chile. *La Nación*, 04/11/1986: 31.

saltaron, bailaron y cantaron tanto con los viejos éxitos como ‘La voz de los ‘80’ y ‘¿Quién mató a Marilyn?’, como con ‘Muevan las industrias’ y ‘¿Por qué no se van?’”) y en la performance (“Jóvenes que no recurren a vestuarios estrafalarios ni a peinados new wave son capaces de contagiar entusiasmo [...] Claudio se desdoblaba para tocar su guitarra y sintetizador y en la mesa de sonido se movían perillas para reverberar la voz”).

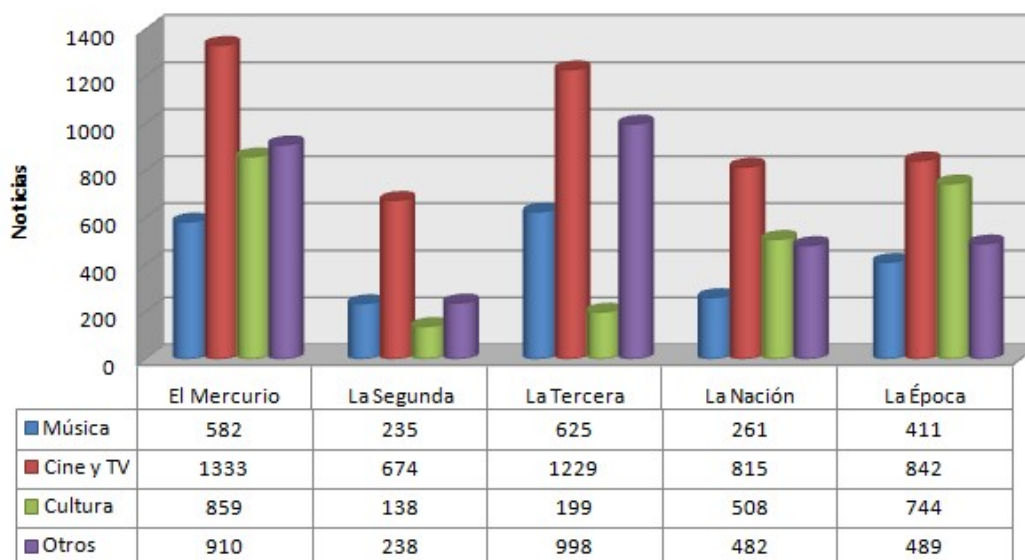
La única entrevista<sup>97</sup> (de media página) recoge las impresiones de Jorge González después del primer concierto en el Estadio Chile. Además de ser consultado por el Festival de Viña del Mar (“Merecemos estar en la Quinta Vergara, porque estoy seguro que arrasaríamos”) y por sus planes a futuro (“Entraremos a estudiar o trabajar como personas comunes y corrientes”), el periodista asevera que a Los Prisioneros “se les critica que son amargados”. González, de forma escueta, comentó que “nosotros cantamos a la realidad”.

En 1987, en las secciones de Espectáculos de los periódicos examinados, la categoría de TV y cine vuelve a liderar con creces, mientras que la cobertura a la música chilena decae levemente. *La Segunda* publicó 674 notas de TV y cine, y 235 de música (136 nacionales y 99 internacionales); *El Mercurio*, 1.333 versus 582 (236 nacionales y 346 internacionales); *La Tercera*, 1.229 versus 625 (254 nacionales y 371 internacionales); y *La Nación*, 815 versus 261 (113 nacionales y 148 internacionales). En este contexto, el 18 de marzo comenzó a circular un nuevo diario, opositor a la dictadura: *La Época*. Con un claro énfasis en la industria televisiva y las artes, ese año editó 842 notas de TV y cine, 744 de cultura, 489 de la dimensión “otros” (teatro, por lo general) y 411 de música (181 nacionales y 230 internacionales).

---

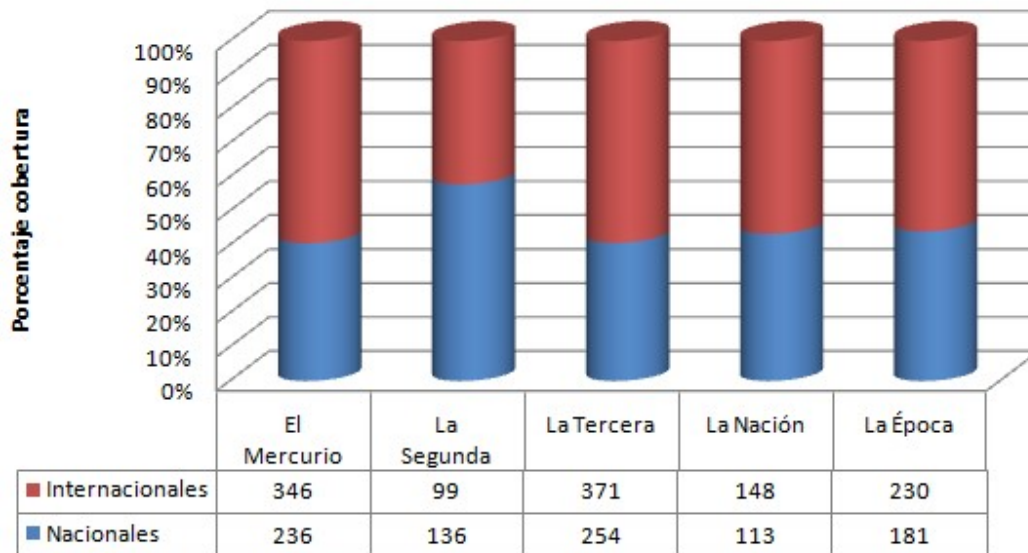
<sup>97</sup> Jorge González: “Merecemos estar en Viña”. *La Nación*, 04/11/1986: 31.

## Cobertura por ámbitos 1987



Durante ese año, el NPCh continuó recibiendo una vasta cobertura, aunque también se niveló el interés en artistas de jazz-rock (Fulano), en solistas y baladistas (Óscar Andrade, Keko Yunge, Fernando Ubierno, Alberto Plaza, Pablo Herrera, Cecilia Echeñique, Luis Jara, Zalo Reyes, Miguelo, José Alfredo Fuentes, Gloria Simonetti, Miguel Zabaleta, Luis Dimas), en intérpretes de música experimental (Florcita Motuda) y fusión latinoamericana (Congreso, Eduardo Gatti), en íconos de la Nueva Canción Chilena (Isabel Parra, Inti-Illimani, Quilapayún), en exponentes de la música tropical (Pachuco), en bandas de rock pesado (Tumulto) y heavy metal (Massacre) y en estandartes de la cueca y la tonada campesina (Los Huasos Quincheros).

## Cobertura artistas música según nacionalidad 1987



En tanto, la cobertura a Los Prisioneros aumentó sutilmente: *La Segunda* divulgó 10 artículos sobre la banda; *El Mercurio*, 19; *La Tercera*, 35; *La Nación*, 5; y *La Época*, 19.

*La Segunda* editó 8 crónicas y 2 entrevistas. Las notas (“píldoras” o de menos de media página) consignaron las primeras presentaciones de Los Prisioneros en Argentina, en el Festival Chateau Rock de Córdoba<sup>98</sup> y en la discoteque Paladium de Buenos Aires<sup>99</sup>. Hay una que, desde el título, manifiesta la supuesta agresividad del grupo: “Con garabatos respondieron ‘Los Prisioneros’ a consulta de ‘La Segunda’ sobre incidentes protagonizados en Perú”<sup>100</sup>. Según un cable de la agencia ANSA, la banda fue apedreada en pleno concierto. “Les mando una patada en el c... Creo que son unos acomplejados de m...”, contestó Jorge González a un llamado del periódico. El artículo, además, incluye extractos

<sup>98</sup> Con los Soda y GIT actuarán Los Prisioneros. *La Segunda*, 04/03/1987: 24.

<sup>99</sup> De San Miguel a Buenos Aires. *La Segunda*, 18/03/1987: 26.

<sup>100</sup> *La Segunda*, 22/09/1987: 28.

de una entrevista concedida a *La República* de Perú, donde el vocalista admite su resentimiento: “Y cómo no vamos a ser resentidos si vemos que el papá de uno gana mucho menos que cualquiera de esos imbéciles a los que les pagaron estudios universitarios y pianos y academias y cosas por el estilo”.

En tanto, las entrevistas gozaron de más espacio. En la primera, “*Los Prisioneros*”: *sobrios, sencillos y resentidos ¡y qué!*”<sup>101</sup> (de página y media), la periodista tiende a polarizar, empleando verbos con una carga simbólica y conjunciones disyuntivas (“o”). Esto se analizará de forma exhaustiva en la página 93. En la segunda, “*Nosotros también tenemos un lado saltarín*”<sup>102</sup> (casi de página completa), los integrantes se refieren a su tercer casete, *La cultura de la basura*, que parece ser un “revoltijo de estilos”, como subraya la reportera. Alguien (quizás González) indicó que “hay de todo, menos jazz rock —que lo odiamos— y música clásica, que no la escuchamos”.

*El Mercurio* publicó 17 crónicas y 2 entrevistas. Las notas (de no más de ¼ de página) anunciaron las actuaciones de Los Prisioneros en Argentina<sup>103</sup>, Perú y Ecuador<sup>104</sup>, y ratificaron la preparación de un próximo disco<sup>105</sup> y de un videoclip<sup>106</sup>. Otras, en cambio, se centraron en los desmanes en algunos recitales en regiones<sup>107</sup>. Cabe mencionar que los artículos de esa índole se ubicaban en la sección Nacional y no en Espectáculos, como 7

---

<sup>101</sup> *La Segunda*, 02/01/1987: 6-7.

<sup>102</sup> *La Segunda*, 30/11/1987: 27.

<sup>103</sup> Los Prisioneros al Festival Chateau Rock. *El Mercurio*, 26/03/1987: C11.

<sup>104</sup> Los Prisioneros Viajan Por Perú y Ecuador. *El Mercurio*, 11/09/1987: C19 / Los Prisioneros Agredidos en Perú. *El Mercurio*, 22/09/1987: C12 / “La Gira por Perú Fue un Éxito”. *El Mercurio*, 23/09/1987: C15.

<sup>105</sup> Nuevo Disco de Los Prisioneros. *El Mercurio*, 21/08/1987: C16.

<sup>106</sup> Nuevo Video Clip De Los Prisioneros. *El Mercurio*, 01/07/1987: C10.

<sup>107</sup> Desmanes por Retraso De “Los Prisioneros”. *El Mercurio*, 17/04/1987: C9 / Rockeros Se Declaran Inocentes de Desmanes. *El Mercurio*, 18/04/1987: C11.

*Heridos en Actuación de Conjunto “Los Prisioneros”*<sup>108</sup> y *Autorizan Actuación De “Los Prisioneros”*<sup>109</sup> (un comandante militar había prohibido un concierto en Victoria, pero la medida fue revocada por no ajustarse a normas legales).

Por otro lado, las entrevistas se diferencian en el tratamiento al grupo. Mientras en la primera<sup>110</sup> se les consulta respecto a su exitosa gira en Argentina (con preguntas relativas a la recepción del público y de los críticos musicales), en la segunda<sup>111</sup> se les reprocha por la ironía contenida en las letras de *La cultura de la basura* y se refuerza aquella imagen de “amargados” (“¿Significa que han dejado un poco de lado la línea un poco amargada?”, “¿Les molesta que la gente los considere amargados?”).

*La Tercera* divulgó 31 crónicas, 3 entrevistas y 1 reportaje. Las notas, principalmente, se abocaron a la cobertura de veinte recitales por el sur del país en junio de ese año<sup>112</sup>, gira que fue auspiciada por el suplemento *Diario Rock*. Aunque algunos artículos relataron desórdenes en conciertos<sup>113</sup>, otros se centraron en la ausencia de Los Prisioneros en el

---

<sup>108</sup> 7 *Heridos en Actuación de Conjunto “Los Prisioneros”*. *El Mercurio*, 20/01/1987: C1.

<sup>109</sup> *Autorizan Actuación De “Los Prisioneros”*. *El Mercurio*, 13/06/1987: C5.

<sup>110</sup> Los Prisioneros: “Demostramos que los Rockeros No Necesariamente Tienen que Ser Tontos”. *Wikén*, 10/04/1987: 6.

<sup>111</sup> Prisioneros: “No le Cantamos Al Amor ni a las Florcitas”. *El Mercurio*, 04/12/1987: C16.

<sup>112</sup> Los Prisioneros inician gira con sus mejores recursos. *La Tercera*, 01/06/1987: 41.

<sup>113</sup> Lesionados y apagones dejaron Los Prisioneros en Concepción. *La Tercera*, 20/01/1987: 33 / Mal les fue a “Los Prisioneros” en el sur. *La Tercera*, 18/04/1987: 29 / “Prisioneros” agredidos por jóvenes peruanos. *La Tercera*, 22/09/1987: 35.

Festival de Viña del Mar<sup>114</sup>, elogiaron la internacionalización de su carrera<sup>115</sup> y anunciaron la gestación de un tercer casete<sup>116</sup>.

Las entrevistas coinciden en la temática a tratar: el Festival de Viña del Mar. *Diario Rock*, en su portada del 9 de enero de 1987, afirma: *Los prisioneros fueron marginados*. Ya en el interior<sup>117</sup>, Jorge González declara:

“No sé qué valores morales tienen, porque no veo lo malo de que suban al escenario tres jóvenes sanos, vestidos como hombrecitos, que damos buenos ejemplos: no bebemos, ni nos drogamos y jamás hacemos política sobre el escenario, sin embargo a otros grupos que no son así se les da cabida”.

Mediante una lectura de foto, el periodista señala que tal exclusión es “otra razón para ser resentidos”. Esa idea se reitera cuando el profesional describe a Los Prisioneros como un “trío de resentidos y músicos magníficos que hacen bailar a todos los lolos del país”.

Días después, cuando la banda se encontraba en Arica, un reportero consultó sobre el certamen de la Ciudad Jardín. “Porque somos bien hombrecitos, con los pantalones bien puestos y no nos pintamos ni disfrazamos para subir al escenario, es que la televisión no nos infla. Nosotros tenemos un estilo propio y no chupamos medias a nadie”, contestó González<sup>118</sup>. En el texto se distingue un segundo subtítulo: “Grupo de oposición”. Miguel Tapia, sorpresivamente, tomó la palabra:

---

<sup>114</sup> “Prisioneros”, de consuelo en Antofagasta. *La Tercera*, 22/01/1987: 33 / El “monstruo” pidió a “Los Prisioneros”. *Diario Rock*, 13/02/1987: 7.

<sup>115</sup> “Los Prisioneros” se van a Argentina. *La Tercera*, 04/03/1987: 43 / Prisioneros y su debut en Argentina. *La Tercera*, 28/03/1987: 29 / “Prisioneros” tendrán su año internacional. *La Tercera*, 12/04/1987: 31 / Los Prisioneros aseguran que valen todo un Perú. *La Tercera*, 14/09/1987: 49.

<sup>116</sup> Prisioneros alejados del mundanal ruido. *La Tercera*, 17/08/1987: 47 / “Prisioneros” vuelven a su enrejado musical. *La Tercera*, 24/11/1987: 36.

<sup>117</sup> Los Prisioneros: “Igual vamos a ver el festival”. *Diario Rock*, 09/01/1987: 4.

<sup>118</sup> “Los Prisioneros” se confiesan en Arica: “Somos bien hombrecitos y por eso la televisión no nos infla”. *La Tercera*, 18/01/1987: 36.

“Eso no es cierto. Tal vez hemos sido mal interpretados, porque nunca hemos chupado media a nadie. Nuestra música y canciones no son una crítica al actual Gobierno ni al pasado, sino que critica el sistema en general, el sistema económico y social. Nosotros estamos en contra de la injusticia, contra el desequilibrio que existe entre los pobres y ricos, lo que no significa que estemos contra el Gobierno”.

En la última entrevista, en cambio, Los Prisioneros aclararon que “nadie nos representa en Viña”<sup>119</sup>. Esto, a raíz de las aseveraciones de Cinema en *El Mercurio*<sup>120</sup>. A modo de discurso político, González expresó:

“Ante campañas nunca tan sabiamente orquestadas, donde cierto grupo musical se arroga nuestra representatividad, queremos declarar que nadie tiene ese derecho [...] Supimos que ‘Cinema’ anduvo diciendo que van a la Quinta Vergara en nuestro nombre y su propósito es ganarse al público de ‘Los Prisioneros’, que es muy fiel. Lo que más me carga es saber que tras estas cosas está su manager, maquinando y manejándolos, quizás si no fuera por él, nuestra relación con ese grupo sería distinta”.

El único reportaje publicado en ese período se tituló *Colo Colo y Los Prisioneros, fenómenos de un mismo país*<sup>121</sup>. La razón de aquella reunión radicó en que tal equipo de fútbol “es el único equipo chileno que tiene como promedio de asistencia de público a sus partidos sobre las 50 mil personas. Y Los Prisioneros es el único conjunto nacional que puede reunir en sus recitales la misma concurrencia”. En la fotografía que ilustra este artículo se aprecian los jugadores Roberto Rojas, Fernando Astengo y Jaime Vera tocando los instrumentos de la banda de San Miguel.

*La Nación* editó 4 crónicas y 1 entrevista. Al igual que los demás diarios, se informó acerca de los primeros shows de Los Prisioneros en Argentina<sup>122</sup> y del liderazgo en el ranking discográfico peruano<sup>123</sup>.

---

<sup>119</sup> Los Prisioneros: “Nadie nos representa en Viña”. *La Tercera*, 08/02/1987: 35.

<sup>120</sup> Cinema: “Vamos a Representar a Los Prisioneros en Viña”. *El Mercurio*, 14/01/1987: C13.

<sup>121</sup> Colo Colo y Los Prisioneros, fenómenos de un mismo país. *La Tercera*, 26/01/1987: 26-27.

<sup>122</sup> El Festival Chateau Rock espera a “Los Prisioneros”. *La Nación*, 24/03/1987: 38 / Los Prisioneros continuarán en ‘Obras’ la conquista de Argentina. *La Nación*, 01/04/1987: 37.

La entrevista (de dos columnas)<sup>124</sup> se efectuó luego de la presentación en el Festival Chateau Rock. Ahí, el periodista interroga sobre aspectos técnicos de la actuación (“¿Estás consciente de que la letra de las canciones no fueron comprendidas por las deficiencias de amplificación y por tus fallas de dicción?”), la performance (“Quedó la impresión cuando cantaste ‘¿Quién mató a Marilyn?’ , que vocalmente eres superior a Jorge González, que tuvo algunos problemas de dicción...” ) y la sonoridad del grupo (“¿A pesar que califican la música de ‘Los Prisioneros’ como rústica?”).

*La Época* publicó 16 crónicas, 2 reseñas de conciertos y 1 entrevista. La mayoría de las notas anticipaba o ponderaba ciertos recitales por Chile<sup>125</sup> y Sudamérica<sup>126</sup>, como también se informaba sobre rankings<sup>127</sup> y premios<sup>128</sup>.

Por otra parte, la primera reseña<sup>129</sup> sintetizó la presentación en el Festival Chateau Rock, en Córdoba. Ésta consideró elementos musicales (“Tocaron *Quieren dinero, Sexo, La voz de los ochenta, Latinoamérica, Quién mató a Marilyn, Muevan las industrias, Por qué no se van, El baile de los que sobran* y *Por qué los ricos*. Estos dos últimos fueron los más aplaudidos”) y extramusicales (“[El presentador] dijo que los músicos chilenos ‘vienen a compartir con

---

<sup>123</sup> “Los Prisioneros” en 2° lugar del ranking discográfico peruano. *La Nación*, 21/04/1987: 30.

<sup>124</sup> Cuando las reacciones comenzaron a liberarse. *La Nación*, 01/04/1987: 37.

<sup>125</sup> “Los Prisioneros” ofrecerán 20 recitales en 19 ciudades durante 24 días. *La Época*, 22/05/1987: 25 / Doce mil personas vieron a “Los Prisioneros” en la Octava Región. *La Época*, 29/06/1987: 26.

<sup>126</sup> Los Prisioneros viajan el 27 a Argentina. *La Época*, 18/03/1987: 26 / Los Prisioneros ofrecerán un recital junto a dos bandas argentinas en Buenos Aires. *La Época*, 01/04/1987: 27 / “Los Prisioneros” iniciarán el jueves una gira de dos semanas a Perú y Ecuador. *La Época*, 11/09/1987: 25 / Doce mil limeños asistieron al concierto de “Los Prisioneros”. *La Época*, 21/09/1987: 27.

<sup>127</sup> En el segundo lugar del ranking peruano están “Los Prisioneros”. *La Época*, 11/05/1987: 37 / Los Prisioneros en el primer lugar en Perú. *La Época*, 17/08/1987: 26 / Canción de “Los prisioneros” postula al mejor tema del año. *La Época*, 30/09/1987: 25.

<sup>128</sup> Cassette “La cultura de la basura” ya es disco de platino. *La Época*, 27/12/1987: 35.

<sup>129</sup> Mal tiempo hizo peligrar actuación de Los Prisioneros en Argentina. *La Época*, 30/03/1987: 24.

nosotros algo de la democracia. Son hermanos chilenos que luchan contra la dictadura de Pinochet, luchan haciendo cultura”).

En cambio, la segunda reseña<sup>130</sup> —además de enumerar la lista de canciones de un concierto a beneficio en el Estadio Chile— se centró en la sarcástica performance del trío (“Jorge González desarrolló una ‘conversación’ con el público [...] Dicha canción [‘Sexo’] fue salpicada de alusiones a la ‘belleza’ de Charly Alberti, a los ojos y cabellera de Luis Miguel y a la ‘sensualidad’ de Julio Iglesias”) y en la entusiasta recepción del público:

“Antes de la subida de Los Prisioneros al escenario, el público impaciente porque comenzara el show, comenzó con una serie de bromas coreadas entre las personas de galería y las de platea. Luego siguieron gritos en contra del gobierno y una muestra de pancartas que decían: ‘Aquí se torturó y fusiló’”.

La única entrevista de *La Época* a Los Prisioneros<sup>131</sup>, en 1987, se aleja de los prejuicios de otros medios y ahonda en la creación de *La cultura de la basura*:

“La *cassette* contiene catorce temas nuevos [...] Con más de una hora de duración, la cinta tiene innovaciones con respecto a las anteriores producciones del grupo, *La voz de los ochenta* y *Pateando piedras*. Entre ellas, grabaciones de aplausos de un recital del grupo *The Clash*; las voces de los dibujos animados *Los Picapiedras*; la voz de Paul McCartney; un acorde de *The Beatles*, *A hard day’s night*, y el sonido de la trompeta de Louis Armstrong. Además, por primera vez, Claudio Narea y Miguel Tapia hacen de solistas”.

## Análisis de entrevistas

### ¡Somos Resentidos y Qué! *Wikén*, 17/01/1986: 7

El 17 de enero de 1986, el suplemento *Wikén* de *El Mercurio* publicó una entrevista de tres cuartos de página a Los Prisioneros, titulada *¡Somos Resentidos y Qué!* Aquella frase se extrae de una pregunta formulada por el periodista Rigoberto Carvajal: “Los otros grupos

---

<sup>130</sup> Multitudinaria actuación de “Los Prisioneros”. *La Época*, 13/07/1987: 26.

<sup>131</sup> Tercera cassette de “Los prisioneros” ya vendió más de diez mil copias. *La Época*, 02/12/1987: 27.

se quejan de que ustedes son unos resentidos. ¿Cómo les afecta? ¿Es bueno o es malo?”.

En el título, que está entrelazado con la fotografía del conjunto, se evidencia la intención del periodista por resaltar una característica que los definiría después: el resentimiento. De alguna forma, el reportero espera que los lectores se queden con esa idea. Si bien, esa declaración de Jorge González es literal, la cita pertenece a un contexto más amplio, donde el vocalista intenta minimizar esa etiqueta que el periodista propone (“Creo que no tiene ni de malo ni de bueno”). Incluso, señala que aquello no les molesta (“Los que creen que nos ofenden diciendo que somos resentidos están muy equivocados”).

La carencia de una bajada que verifique el marco del titular es un mecanismo implícito para orientar al lector sobre el sentido de esa afirmación. No parece algo que nace de un diálogo con otro (donde el periodista es quien plantea el tema), sino una confesión de Los Prisioneros, como si quisieran establecer eso. Desde un principio el profesional dirige la conversación en torno al concepto del resentimiento. Esto se refleja en las siguientes interrogaciones: “Jorge, ¿en qué sentimiento se basa la línea de tus letras?”, “Hablemos del punto que me nombraste, el claro resentimiento”.

Cabe destacar que la entrevista se centra en aspectos extramusicales por sobre los musicales<sup>132</sup>. Las únicas consultas relativas a sus temas son “Tu poesía-texto, ¿de cuándo viene?”, “¿Qué ha pasado con ‘Nunca quedas mal con nadie?’”, “En tus letras hay propuestas de cambios”.

---

<sup>132</sup> La música, según González (2013), en tanto arte, es una actividad y un producto social y cultural. De esta manera, lo que antes se consideraba “extramusical”, hoy “se hace presente como inherente al sistema que llamamos música” (69). Aspectos biográficos de los compositores, interacciones con el público, contextos sociales y políticos y, en general, las condiciones de producción musical (industria, marketing, tecnología) también pertenecen al fenómeno musical.

La noción de agresividad también surge en esta instancia: “Cuando se dice ‘Prisioneros’ se relaciona con jóvenes agresivos y en ustedes no se ve nada de eso. ¿De dónde salió esa fama?”. Aquí el periodista asume que la banda es percibida de mala manera. Como sostiene Potter (1998), se instaura la ilusión de corroboración de ese hecho y de consenso universal. El periodista no explica ni justifica el porqué de esa opinión generalizada, que no cuenta con respaldo, pero que funciona como una verdad incuestionable para todos. Lo mismo ocurre cuando el reportero señala: “Los otros grupos se quejan de que ustedes son unos resentidos. ¿Cómo les afecta? ¿Es bueno o es malo?”. Él emite un juicio de valor, amparándose en las supuestas impresiones de colegas de Los Prisioneros. Esto también corresponde a lo que Potter (1998) determina como discurso empirista, estrategia que presenta un acontecimiento como si fuera fehaciente, aunque no se precisa su fuente (¿qué grupos dicen eso?) ni su veracidad (¿dónde se puede confirmar que tales grupos piensan eso?).

El artículo —que recalca que esta banda es la “más popular [...] que se haya conocido en los últimos años”— construye, además, una imagen peculiar de Los Prisioneros, que en otros ejemplos se observará: son exitosos, aunque amargados y violentos.

En el caso de esta entrevista, tal discurso negativo se acentúa con una fotografía que muestra a los integrantes, serios, en una especie de camarín. González, en un plano americano, parece tener una actitud desafiante. El título yuxtapuesto con la imagen destaca el carácter provocador de esta banda. Asimismo, la lectura de foto enfatiza que Los Prisioneros son vehementes y que se involucran en altercados: “Es cierto que peleamos con los punk que nos escupieron cuando tocamos en el Cariola con ‘Los Violadores’”.

Ya desde el lead de esta nota se revela la impetuosa personalidad del líder: “Sin embargo, Jorge, bajo su aparente humildad, deja ver un temperamento apasionado, muy escéptico y seguro absolutamente de lo que dice”. Es llamativo cómo se pretende intensificar esa aseveración, empleando tres adjetivos calificativos (apasionado, escéptico, seguro) y dos adverbios de modo prescindibles (muy, absolutamente). Ahora, al no aclarar esas cualidades se podría inferir que González es impulsivo (apasionado) y desconfiado de la sociedad (escéptico).

Por otra parte, el periodista realiza dos preguntas que reflejan un rasgo sesgado hacia este grupo: “¿Cómo explican que, tomando en cuenta lo que dicen, ‘matan’ en el barrio alto?”, “¿Y no te parece raro que ustedes gusten en sectores altos y gente como Miguelo sean favoritos en los sectores bajos?”. Aquí, el reportero insinúa que es incomprensible que Los Prisioneros sean escuchados en el barrio alto, puesto que el resentimiento que se les atribuye es producto de un malestar frente a la burguesía, por lo tanto, debieran tener mayor arrastre en la clase media y baja, de donde provienen y donde las demandas que exteriorizan en sus letras podrían tener más resonancia. A su vez, tácitamente, el periodista genera una división impermeable del gusto musical de las clases sociales. En sus preguntas establece que la clase alta debiera inclinarse por un tipo de música diferente al de la clase media y baja. También se distingue la oposición entre una música popular (Los Prisioneros) versus una música propia de la clase alta, a la que no se alude, pero que se ejemplifica con el cantante Miguelo.

En esta entrevista, mediante diversas estrategias discursivas (generalizaciones, asociaciones, calificaciones sin sustento, oposiciones), el periodista crea una cierta imagen de Los Prisioneros: son humildes y famosos, pero agresivos y resentidos.

**“Los Prisioneros”: sobrios, sencillos y resentidos ¡y qué! *La Segunda*, 02/01/1987: 6-7**

El 2 de enero de 1987, *La Segunda* publicó una entrevista (de página y media) titulada: “*Los Prisioneros*”: *sobrios, sencillos y resentidos ¡y qué!* En ésta, la periodista Rosario Guzmán intenta desaprobador a Los Prisioneros, resaltando aquella imagen negativa que ha construido la prensa desde 1986: que son resentidos y que atacan a través de sus declaraciones.

Ya en la bajada, la reportera utiliza verbos de una intensa carga simbólica y conjunciones disyuntivas (“o”) para extremar las posiciones respecto a la banda, obligando al lector a elegir entre dos alternativas:

“Lo único que no podría afirmarse, respecto de ‘Los Prisioneros’, es que ‘no pasa na’ con ellos’ (en jerga actual). Porque la verdad es que pasa de todo: se los aplaude a rabiar o se los critica sin concesiones, se los idolatra o se los abomina, se los identifica con la defensa de los mejores valores de nuestro pueblo o se los tilda de ser la quintaesencia del resentimiento y la amargura social”.

Basándonos en los planteamientos de Echeverría (2014), Guzmán se sitúa aquí como un narrador testigo que habla en primera persona plural, como si representara a un colectivo (¿los no agresivos?) en el cual debiera ubicarse el lector (“Más adelante, descubrimos las razones de su agresividad contenida: ¡qué rabia, la que llevan dentro...!”), que es capaz de describir las apariencias físicas de los integrantes (“Visten como jóvenes normales y corrientes. No llevan aros, no se maquillan ni se pintan el pelo”) y de criticar su manera de relacionarse en ese encuentro (“No siempre miran de frente, cuando hablan. Ni cuando se

les habla [...] Acompañados de unos vasos de agua mineral, sostenemos una conversación dificultosa, por momentos tensa, en ningún instante cercana ni relajada, y en un punto, bordeando la ‘ruptura’”.

En general, la entrevista aborda sucintamente aspectos musicales de la banda. La periodista, al inicio del texto, se refiere a la euforia en los dos conciertos de noviembre del ‘86 en el Estadio Chile y a los Discos de Oro y Platino obtenidos por Pateando Piedras. Luego, en la primera pregunta, indica: “Hablando de música y haciéndonos cargo de aquellas críticas que hacen sus detractores... Aseguran que si bien consiguen estribillos pegajosos, las canciones están compuestas sobre la base de no más de 3 ó 4 compases... ¿Han realizado ustedes estudios musicales?”. En este caso, ella recurre al discurso empirista (Potter 1998), afirmando que existen detractores (¿quiénes?) que increpan a Los Prisioneros por su simplicidad sonora. Ante esto, Jorge González comenta: “No nos interesa ser académicos. Queremos expresarnos y comunicarnos. Hay una buena dosis de animalidad en lo que hacemos... Comprendemos que a los músicos no les guste nuestra música, pero a la gente sí, y eso es lo que importa”.

Es entonces cuando Guzmán, entre paréntesis, revela que realizó una encuesta callejera para comprobar, de forma fehaciente, la popularidad del grupo. El supuesto sondeo arrojó que “el éxito de ‘Los Prisioneros’ provenía fundamentalmente de los sectores más modestos, en tanto en aquellos de niveles socioeconómicos más altos se los tildaba de ‘rascas’”. ¿Quiénes fueron interrogados y dónde? En ningún caso se transparentan datos estadísticos. La intención de ese párrafo parece denostar al trío sanmiguelino en cuanto a sus orígenes y, de paso, insinuar que sus seguidores —interpelados por letras que

exteriorizan la injusticia y la inequidad social— son “vulgares” y tan resentidos e ingratos como Los Prisioneros.

Después, la periodista profundiza en “la mirada” sobre la vida de esta banda, aseverando que es “fea”. Más adelante acota que no se refiere a la realidad circundante, sino que a sus “miradas” (tristes y cabizbajas, como las que ilustran esta entrevista). “La gente que nos interesa vive en un mundo donde hay hambre, donde no hay alegría. Tal vez si nosotros fuéramos del sector alto, hablaríamos de otra manera”, explicó González. En otra pregunta, Guzmán los increpa por ser “mala onda”. Según ella, ésa sería la causa de que no reconozcan sus méritos o que les cierren las puertas. Incluso, cita a Miguel Piñera: “La gente que transmite ‘buena onda’ le llega de vuelta buena onda, la que transmite ‘mala onda’, se le devuelve la misma”.

En el apartado de “El amor no tiene clase social”, la reportera critica el resentimiento de Los Prisioneros, indicando que “no hacen ningún amago por embellecer su propia imagen”. Además, describe a Jorge González y a Miguel Tapia (Claudio Narea no se encontraba en la reunión) como jóvenes reticentes y con actitudes pueriles:

“Quien primero responde las preguntas en casi siempre Jorge González, quien durante la conversación no deja de palmotear la cubierta de la mesa como si estuviese ante un bongó. Distrae la mirada, hojea unos papeles y va contestando a regañadientes, como si nos estuviese haciendo el más grande de los favores. Con Miguel Tapia la cosa resulta menos áspera... Tiende a sonreír, de repente. A bajar la guardia...”.

Puesto que la entrevista se tornó dificultosa, Guzmán prefirió consultar por el amor. Sin embargo, reprende al vocalista por haberse casado con Jacqueline Fresard, “una joven que pertenece a ese mundo que desprecia”. Aquello, para la periodista, era incongruente. “El

amor no tiene clase social. Ella está de acuerdo con lo que yo pienso y la prueba está que cuando nos casamos no nos fuimos a vivir a una casa de ricos”, contestó Jorge.

En la sección “El marxismo se come los postes”, Guzmán pregunta sobre la tendencia política del grupo. “Esas cosas no se contestan en estos tiempos... No sabemos nada de política y el conjunto nunca ha sido partidista”, manifestó González. No obstante, la reportera bromea con la extrema izquierda, interrogando sobre el marxismo. De forma sarcástica, Jorge respondió: “Hemos leído que la gente de izquierda es muy mala y que el marxismo se come los postes...”. Luego, cuando les preguntaron por los artistas que más detestaban, Jorge se enfureció: “¿Por qué no le preguntan a Luis Jara, por ejemplo, quién le cae mal? A él nunca le preguntan cosas pesadas. Con nosotros, siempre, vamos buscando el lado feo... Nunca se nos publica lo bueno”. Ante esto, la periodista advierte nuevamente hablando en primera persona plural:

“No nos pareció esta última una apreciación justa. Tenemos en nuestro poder toda una documentación, recopilada de diarios, y revistas, más bien elogiosas para con ellos [...] Pero eso parece no bastarles. Quieren más. Quieren el Canal 7. Quieren Viña del Mar. Quieren todo”.

De esta manera, Guzmán da a entender que Los Prisioneros son inconformistas, ambiciosos y, por supuesto, resentidos con los medios de comunicación. Ella no logra justificar con evidencia la cobertura periodística a la que alude<sup>133</sup>. González, en un momento, señala respecto a la prensa:

“Que los viejos se molesten con nosotros, o la gente que maneja los medios, los canales de televisión, es otra cuestión... Hay gallos que no venden ni un disco y aparecen todos los días en la tele o en los diarios [...] Aquí cualquier pelotudo, maricón, aparece en las primeras páginas de los diarios, y en colores... y nosotros ¿cuándo? Y a la gente le gustamos, ¿por qué a los periodistas no?”.

---

<sup>133</sup> Efectivamente, recibieron una vasta cobertura en 1986, pero ¿de qué tipo? Por lo general, cuando se publicaban crónicas de conciertos se consignaban desmanes, accidentes o declaraciones controversiales.

Guzmán, entonces, se sincera y ahonda en la “violencia” de la banda, empleando el adverbio “tan” para magnificarla: “Les aseguro que hacía tiempo que no advertía una carga de agresividad tan grande y tan gratuita... No es fácil, con ustedes, llevarse un buen recuerdo”. Manteniéndose en esa posición, casi víctima de la agresividad de los integrantes, la periodista culmina la entrevista con una reflexión psicoterapéutica. Es ella quien, al parecer, logra apaciguar los ánimos, permitiendo que el grupo se desahogue: “Finalmente, con la cabeza algo más fría, la sangre menos caliente después de haber desahogado su enojo, y por tanto mejor ‘carburados’, nos entregan —a nuestro juicio— el mejor y más atendible de sus argumentos”.

La periodista insiste en hablar desde un “nosotros”, como si el lector pensara tal como ella, para seleccionar y calificar los argumentos de la banda según su criterio lo que es “atendible”. Es ella quien define qué es razonable entre todas las demandas y cuestionamientos que plantean Los Prisioneros. Todo el resto de lo que han dicho no tendría esa cualidad y respondería, más bien, al resentimiento y al enojo, distorsionando la realidad. Guzmán es quien conoce y determina cuál es esa realidad desde donde se juzgan esas distorsiones (mediante los datos de las encuestas callejeras, de la revisión de la cobertura periodística y, por último, del sentir común que debería tener el lector).

## Capítulo IV

# LA CULTURA DE LA BASURA: ROCKEROS SUDAMERICANOS EN LA ÉPOCA DEL PLEBISCITO

El 3 de diciembre de 1987 Los Prisioneros lanzaron *La cultura de la basura*. En ese tiempo, Chile se preparaba para afrontar un plebiscito sobre la continuidad de Pinochet en el poder, que se realizaría en octubre de 1988.

En febrero de ese año se constituyó la Concertación de Partidos por la Democracia, conglomerado que reunió 16 colectividades —entre ellas, la Democracia Cristiana (DC), el Partido Radical (PRSD), el Partido Socialista (PS) y el Partido por la Democracia (PPD)— y que acordó votar NO en el referéndum nacional. La Concertación se convirtió en el principal referente político del país al gobernar por cuatro períodos consecutivos, entre 1990 y 2010.

El 5 de septiembre comenzó la franja electoral del SÍ y el NO. El espacio opositor fue conducido por Patricio Bañados (en sus 27 días de emisión) y realizado por un grupo de profesionales vinculados a las comunicaciones: Eugenio Tironi, Juan Enrique Forch, Genaro Arriagada, José Manuel Salcedo, Eugenio García y Jaime de Aguirre, quien compuso la canción “Chile, la alegría ya viene”<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> El videoclip de este tema se puede revisar en <https://www.youtube.com/watch?v=IFAMpW0hPNY> [6/2015].

El 11 de septiembre, cuando se conmemoraron quince años del Golpe de Estado, se autorizó el regreso sin excepciones de todos los exiliados. En ese mes retornaron a Chile Hortensia Bussi, viuda de Salvador Allende, y los conjuntos Quilapayún, Illapu e Inti-Illimani. En la madrugada del 6 de octubre se oficializó el triunfo del NO con un 53,31% versus un 44,34% para el Sí. Pinochet reconoció su derrota, pero afirmó: “Nada podrá cambiar el camino institucional fijado por la Constitución”.

## 1. Los inicios del CD

En 1970, Philips creó el sistema ALP (audio long play), que pretendió competir con los vinilos gracias al uso de tecnología láser. En 1977 impulsó un renovado formato de audio. La empresa barajó diversos nombres para su producto: Mini Rack, MiniDisc y Compact Rack, sin embargo, optó por Compact Disc, puesto que el público lo asociaría con el Compact Cassette.

En marzo de 1979, Philips realizó una conferencia de prensa para mostrar la calidad del CD. Ese mismo año se acordó la alianza con Sony: ésta contribuyó con su potencial fabricante y Philips aportó la tecnología láser (Byrne 2014).

Philips planeó un CD de 11,5 centímetros, pero Sony insistió que el disco debía ser capaz de contener la *Novena Sinfonía* de Beethoven. La grabación más extensa de esa obra pertenecía a Polygram y duraba 74 minutos, por lo que el tamaño del compacto aumentó a un diámetro de 12 centímetros<sup>135</sup>. El disco compacto salió al mercado el 17 de agosto de 1982 y fue desarrollado de forma conjunta por Sony, en Japón, y Philips, en Holanda.

---

<sup>135</sup> Recuperado de <http://www.theguardian.com/music/2015/may/28/how-the-compact-disc-lost-its-shine> [6/2015].

Sony y Philips tenían sus sellos discográficos: CBS y Polygram. Los primeros discos compactos comerciales prensados correspondieron a los valses de Frédéric Chopin interpretados por el pianista chileno Claudio Arrau, a *The Visitors* de ABBA y a una grabación de Herbert von Karajan dirigiendo la *Sinfonía Alpina* de Richard Strauss<sup>136</sup>. En octubre de 1982, CBS reeditó *52nd Street* de Billy Joel. En 1985, *Brothers In Arms* de Dire Straits se convirtió en el primer CD en vender más de un millón de copias<sup>137</sup>.

En el caso de nuestro país, el CD desplazó al casete paulatinamente. Un artículo de 1987 de *Wikén*, titulado *El compact disc arrasa en Chile*, indicó:

“[En la Feria del Disco] el *Compact* se vende cada vez más [...] Los que vienen por primera vez a comprar un *Compact* se asustan un poco, pero después se quedan tranquilos cuando ven que la diferencia con los discos corrientes no es tan grande. Los precios de los *Compact disc* fluctúan entre \$3.800 y \$7.000”.

En otras tiendas especializadas las ventas de CDs también incrementaron. En Fusión, por ejemplo, el jazzista Chick Corea era el más solicitado. En la Casetería Astor los más cotizados eran la soprano María Callas, y los cantantes Frank Sinatra y Barbra Streisand. Mientras, en Colt 70, se despachaban discos del trío de boleros Los Panchos<sup>138</sup>.

## 2. Descripción de *La cultura de la basura*

En la cúspide de su popularidad, Los Prisioneros lanzaron *La cultura de la basura*<sup>139</sup>, el casete más político y contingente de su trayectoria (Osses 2002) que ironizaba el modelo neoliberal imperante. La grabación entre agosto y noviembre de ese año fue compleja,

---

<sup>136</sup> Recuperado de <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/6950933.stm>[6/2015].

<sup>137</sup> Recuperado de <http://www.theguardian.com/music/2015/may/28/how-the-compact-disc-lost-its-shine>[6/2015].

<sup>138</sup> *Wikén*, 11/12/87: 4.

<sup>139</sup> En el lado A del casete se encuentran “Somos solo ruido”, “La cultura de la basura”, “Que no destrocen tu vida”, “Usted y su ambición”, “Cuando te vayas”, “Jugar a la guerra”, “Algo tan moderno” y “Maldito sudaca”. En el lado B están “Lo estamos pasando muy bien”, “Él es mi ídolo”, “El vals”, “Otro día”, “Papapa” y “Poder elegir”.

precisamente por la arrogancia del trío sanmiguelino. Miguel Tapia recuerda: “Cuando grabamos La Cultura... nosotros nos sentíamos como un poco Los Beatles, en el sentido que creíamos que todo lo que íbamos a hacer era bueno, sin embargo, Jorge encuentra que es el disco más malo” (Osses 2002: 41).

González, en tanto, aseguró a *La Época* en 1988: “Queremos volver a la humildad de los comienzos [...] Nos cegamos con el éxito y no pensamos que el éxito nuestro no se debía a que fuéramos genios, sino a que habíamos sido obreros de la música”<sup>140</sup>.

Antonio Gildemeister y Alejandro Lyon se encargaron de la grabación y la mezcla. Este último, debido al desorden interno del grupo, decidió abandonar el proceso y dejó a su asistente —estudiante de Ingeniería en Sonido— al mando. Lyon comenta: “La Cultura de la Basura es un desastre, por eso yo me alejé, como que no me entusiasmé, era mucha chacota. Como que habían ganado un cetro ya y les daba lo mismo hacer lo que fuera” (Osses 2002: 38).

Por tal razón, según Carlos Fonseca, *La cultura de la basura* no sonaba bien, a pesar de que emplearon los mismos instrumentos<sup>141</sup> de *Pateando Piedras*. Además, la actitud petulante del líder no contribuía a la cohesión. Así detalla el manager:

“A Jorge no se le podía decir nada, en La Voz de los 80 y Pateando Piedras yo hacía las órdenes, yo elegía las canciones, yo elegía las que quedaban afuera, yo elegía los singles, hacía las carátulas, todo. En La Cultura de la Basura todo lo hizo él [...] Todo eso causó muchas fricciones” (Osses 2002: 39).

En un inicio, González quería componer junto a sus compañeros, pero, al final, realizó todo por su cuenta y le entregó a Narea un casete con sus temas terminados. Claudio se

---

<sup>140</sup> *La Época*, 18/12/1988: 34.

<sup>141</sup> Para esta producción, González adquirió un bajo Yamaha Motion B2 blanco y Narea, una guitarra Ibanez de caja George Benson. También utilizaron otro sampler: el Emax I.

decepcionó, pero se unió a Miguel en la creación de nuevas canciones. De esa manera, surgieron “Somos solo ruido”, “Lo estamos pasando muy bien”, “El vals” y “Algo tan moderno”. El guitarrista jamás pensó en cantar; accedió sólo porque González y Tapia insistieron. En “El vals”, por ejemplo, el ingeniero le exigió que no desafinara, pero los nervios lo hicieron temblar frente al micrófono (Narea 2014).

La idea de incluir voces de Claudio y Miguel no le pareció a Fonseca: “Quería sacar unas (canciones) donde cantaba el Claudio y Miguel, porque me cargaban. También intenté que las canciones que cantaban Claudio y Miguel las cantara Jorge... pero no dejaron que nadie se metiera en el sonido” (Osses 2002: 39). Por lo mismo, el representante los responsabilizó de las bajas ventas de *La cultura de la basura*, aunque antes de llegar a las tiendas obtuvo Disco de Oro. Como la gira promocional se pospuso para después del verano, EMI debió almacenar en sus bodegas 20 mil copias que se habían elaborado en Argentina (Stock 1999). El ambicioso tour que recorrería todo Chile se vio afectado por una declaración de Jorge González en marzo de 1988: “Votaremos NO en el plebiscito”<sup>142</sup>.



Fortín Mapocho, 29/03/1988: 3

Hasta ese momento, Los Prisioneros nunca habían exteriorizado su postura política. Como sólo pudieron visitar siete ciudades, se desencadenó un descalabro financiero. La opción, entonces, era presentarse en el extranjero. Narea revela:

<sup>142</sup> Fortín Mapocho, 29/03/1988: 3.

“A la hora de los balances, Carlos nos echó la culpa [...] del fracaso comercial, asegurando que Jorge se relajó con sus canciones debido a que nosotros nos pusimos a componer [...] Él pasó por alto que Jorge no compuso singles ni himnos como a los que, hasta ese momento, nos tuvo acostumbrados” (Narea 2014: 83).

Adherir al NO trajo consecuencias. En la revista *Análisis* del 19 de septiembre de 1988<sup>143</sup>, Jorge González afirmó que fue objeto de amenazas de muerte y que interpuso un recurso de protección:

“Comenzaron cuando, como grupo, dimos a conocer nuestro apoyo al NO. Pero no me han amenazado directamente, sino a través de mi madre. En más de diez oportunidades la han llamado por teléfono para amenazarme e incluso le han hecho llegar una carta en la cual me amenazan”.

### **Color y sarcasmo**

Un banderín azul con una estrella amarilla fue la carátula escogida para *La cultura de la basura*, diseñada por la ex esposa de Jorge González, Jacqueline Fresard. El título está compuesto con letras fucsia, verde, azul y amarillo, de forma intercalada, contrastando con la opacidad de las anteriores portadas como una referencia a la estética cromática y superficial que predominaba en la década, una de las temáticas que se profundiza en la canción homónima.

Esta gráfica podría aludir a un símbolo nacional, castrense o, incluso, deportivo. Quizás, Los Prisioneros pretendieron abordar irónicamente la idea de la pertenencia y representatividad que criticaron en “No necesitamos banderas”, de *La voz de los '80*. Por otro lado, puede pensarse como una construcción positiva: una manera de reflejar la diversidad latinoamericana (“Maldito sudaca”); la estrella está presente en varias banderas del continente y los colores de las letras de *La cultura de la basura* se asemejan a los propios de los emblemas patrios. Sólo una fotografía en blanco y negro se aprecia en el

---

<sup>143</sup> *Análisis*, del 19 al 25 de septiembre de 1988: 29.

libro con las canciones: los integrantes lucen serios y con un atuendo al estilo militar, en una época en que cantan “Jugar a la guerra”.



Fotografías: Nayive Ananías

### Análisis de “La cultura de la basura”

En este tema, Los Prisioneros ironizan con ser parte de la cultura de masas a la cual critican. Si bien en la canción se identifican con un “nosotros”, en el que también participan, en realidad, plantean un cuestionamiento desde adentro a este mundo superficial, autómatas, de la música de la radio, del estadio, de las historietas y de la TV.

“La cultura de la basura” está antecedida por “Somos sólo ruido”, que empieza con una trompeta sampleada de Louis Armstrong y es cantada por el baterista Miguel Tapia. Aquello llama la atención, pues hasta *Pateando Piedras* todas las canciones (a excepción de “¿Quién mató a Marilyn?”) eran interpretadas por Jorge González. La guitarra, tocada como en el rockabilly, presenta la melodía que luego se apreciará en el segundo track. Este tema —que dura 1’22 minutos y que parece estar adosado a “La cultura de la basura”— es una réplica a quienes desaprobaban la música, las letras y la performance del trío sanmiguelino (*las voces desafinan, es tan malo el espectáculo, la crítica nos condena*).

En tanto, “La cultura de la basura” comienza con la siguiente oración, precedida por el sonido de alguien hojeando un libreto radial: *Y tenemos aquí un disquito simpático para ti, muñeca, que estás solita en tu casa. A ver, a ver... Ah, Los Prisioneros: “La cultura de la basura”*. Por la impostación de la voz y por la melosa dedicación de un tema a una auditora, esto parece remitir al conocido Pablo Aguilera de Radio Pudahuel. En este caso, el locutor se decepciona al presentar “La cultura de la basura”. Mientras él termina de hablar, Jorge González, mediante el efecto de reverb<sup>144</sup>, adelanta el estribillo de la canción (el *hook*), acompañado de cuatro grupos de dos golpes cada uno: *Somos la cultura de la basura / Tenemos toda el alma dura*. Tras un breve silencio, arremeten la batería electrónica, primero, y, después, el bajo y la guitarra en un compás de 4/4.

*Escuchando radio / Vamos al estadio* posee rima consonante. En cuanto al contenido, tales oraciones no se relacionan lógicamente. *Escuchando radio* es una simple acción, pero no se sabe quiénes oyen. En *Vamos al estadio*, ¿quiénes son los asistentes? En *Nos gusta el Julio Iglesias y el rockabilly* está la intención de hablar mal, anteponiendo un artículo definido al sujeto. De esa forma, se sustantiviza. Por otro lado, no queda clara la conexión entre escuchar radio, ir al estadio, que guste Julio Iglesias y el rockabilly. Aunque esta estrofa está escrita en primera persona plural, aquí sólo encontramos descripciones de lo que hacemos o nos gusta, pero no existe una implicación. Cuando González canta (consecuente), responde a la guitarra (antecedente). Después, viene un puente que incluye un cambio en

---

<sup>144</sup> Según la enciclopedia Continuum (Shepherd et al. 2003), reverb (abreviación de reverberation) “es un término en música popular para designar ya sea un efecto de prolongación del sonido o la persistencia resultante de ecos sucesivos pero imperceptibles” (227, traducción propia).

la melodía. La distorsión de la guitarra es frenética, proto-grunge, lo cual representaría musicalmente la *basura*.

Además de observar un juego de palabras con rima consonante, el concepto de “cultura de la basura” se puede interpretar como una sociedad que se encuentra inmersa en las sobras que otros dejan. Quizás, *el Julio Iglesias y el rockabilly* corresponden a los desperdicios de los demás, sean europeos, estadounidenses o intelectuales. En este sentido, nuestra cultura se compone de desechos. *Tenemos la cabeza dura* podría significar que no reflexionamos, que estamos bloqueados, que no nos entran los conocimientos. Ya con esta frase, entonces, parece ser que el “nosotros” es irónico y no corresponde al lugar de enunciación de la banda que estaría, en realidad, criticando a un “ellos” al construir un “nosotros” ficticio que se declara cabeza dura. Luego, es el turno de la segunda estrofa, que continúa con el ritmo mencionado antes.

*Comemos pan con pan* se refiere a la pobreza, pues no hay ni mantequilla, ni mortadela, ni queso. Aquello también ilustra la necesidad, ya que ni siquiera se nos ocurre qué echarle al pan. También podría ser una alusión a un consumo de cultura masiva sin interés: el pan solo es tan aburrido como las historietas, la TV o Julio Iglesias. Asimismo, se entiende por qué “tenemos la cabeza dura”: estamos sumergidos en la ignorancia<sup>145</sup>. *Leemos historietas* aludiría a las tiras cómicas de los periódicos. En el fondo, en vez de interesarse por la contingencia nacional, alguien prefiere reírse con las viñetas de Pepe Antártico, por ejemplo. Esto demuestra enajenación. De todos modos, se podría defender la cultura de masas y decir que es legítimo que alguien escuche a Los Prisioneros y sea tan superficial

---

<sup>145</sup> El último tema de *La cultura de la basura*, “Poder elegir”, señala: “Su poder es nuestra ignorancia”. Esto reafirma que, mientras se mantenga la superficialidad en la sociedad, es posible manipular a la población.

como alguien que prefiere a Julio Iglesias. En ese sentido, la canción se ubica en un lugar de crítica a la superficialidad.

En *La tele nos da sueño, pero de noche* aparece un coro con la interjección “oh”, entonado de un modo lamentoso. Llama la atención que se diga “tele” y no “televisor”. Podría suponerse que los grandes estelares de los '80, como *Sabor Latino* y *Martes 13*, no aportaron a la riqueza cultural del país. Por lo mismo, es en el horario nocturno que esta “tele” hipnotiza, distrae, divierte. Ahora bien, también podría pensarse que la música de Los Prisioneros sería totalmente parte de la cultura de masas y tan alienada como la TV a la que reprochan. Después retorna el puente con la batería marcada, pero que se fusiona con un interludio de ruidos indescifrables.

En *Conservo un afiche de Raphael* se suman otras texturas, como una voz subyacente. Está la idea de remedar a un ídolo, lo cual explica la desmotivación a la hora de construir una identidad. En este caso, el admirador del intérprete español se inclina por imitar lo externo. Conservar un afiche implica almacenar un desperdicio. En *Tengo un casete de Luis Miguel y colecciono servilletas de papel*, de alguna manera, Raphael y Luis Miguel están al mismo nivel que las servilletas de papel: son fútiles y desechables. Se acumula todo lo que es superfluo, lo que se podría botar; se está acopiando una “cultura de la basura”. Se habla en primera persona, a diferencia de las otras estrofas, donde predomina la primera persona plural. Luego, con una melodía new wave (breakbeat<sup>146</sup> en los tiempos 2 y 4), una batería

---

<sup>146</sup> El breakbeat es un ritmo quebrado, sincopado. Se utiliza, por ejemplo, en el funk, el jazz, el hip-hop y el drum 'n' bass. Recuperado de <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=breakbeat> (7/2015, traducción propia).

que marca el pulso y un bajo con groove<sup>147</sup> funk, González dice dos veces: *de la cultura de la basura*. Al culminar esta parte, una secuencia de acordes repetida tres veces introduce la nueva sección, que es una negación de lo anterior. Esto coincide con el sonido de un avión despegando, aunque la melodía se mantiene. El líder de la banda no grita, pero eleva la voz, denotando molestia o contradicción.

El puente —en primera persona plural— parece incorporar un sampler de perros ladrando. En *Odiarnos a los jefes de nuestra fábrica* se deduce el sentimiento de una clase obrera. Fábrica no es sinónimo de empresa, lo cual hace cambiar de estatus. Hasta ahí, todo tiende a ser una reivindicación, pero eso se desvanece pronto. Los trabajadores imitan a sus empleadores porque quieren ser exitosos. Es decir, no hay conciencia de clase, sino alienación, identificación con la clase dominante y arribismo aspiracional. Pese a que detestan a sus empleadores, son hipócritas e inconsecuentes.

Previo al estribillo se escuchan varias texturas sonoras, como tambores, trompetas, samples de perros ladrando y alaridos. *Somos la cultura de la basura / Tenemos la cabeza dura* es la frase que se oía al inicio. Es primera vez que se menciona “somos”; antes se decía “tenemos”. Esto nos hace inferir que nosotros encarnamos esa “cultura de la basura”. *Cabeza dura* se reemplaza por *alma dura* (que calza con un redoble de tambores marcial), lo cual ilustra que no sólo no pensamos, sino que nuestras emociones también están truncadas. *Cabeza dura* podría implicar tenacidad en la resistencia; *alma dura* simbolizaría una actitud egoísta, implacable y competitiva.

---

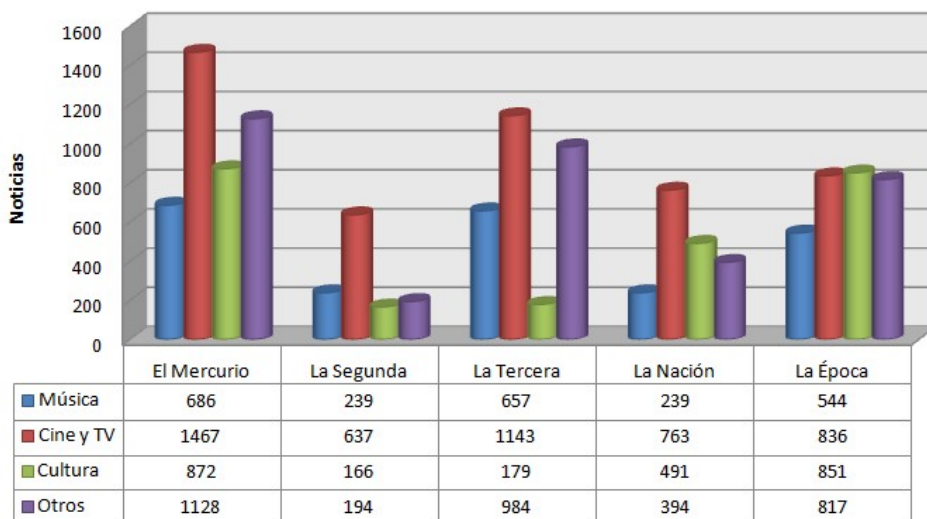
<sup>147</sup> La enciclopedia Continuum (Shepherd et al. 2003) señala que groove (o sentir) “generalmente denota una percepción de estilo, incluyendo dimensiones experienciales, fenomenológicas y musical-estructurales” (610, traducción propia).

La canción termina disminuyendo el volumen (fade-out), lo que da la impresión que ese pastiche de sonidos podría prolongarse.

### 3. Cobertura en la prensa escrita

En 1988, en las secciones de Espectáculos de los periódicos revisados, la categoría TV y cine se impuso nuevamente frente a la música, cuya cobertura a intérpretes nacionales disminuyó en comparación con años anteriores. *La Segunda* publicó 637 notas de TV y cine, y 239 de música (115 nacionales y 124 internacionales); *El Mercurio*, 1.467 versus 686 (226 nacionales y 460 internacionales); *La Tercera*, 1.143 versus 657 (232 nacionales y 425 internacionales); *La Nación*, 763 versus 239 (73 nacionales y 166 internacionales); y *La Época*, 836 versus 544 (218 nacionales y 326 internacionales).

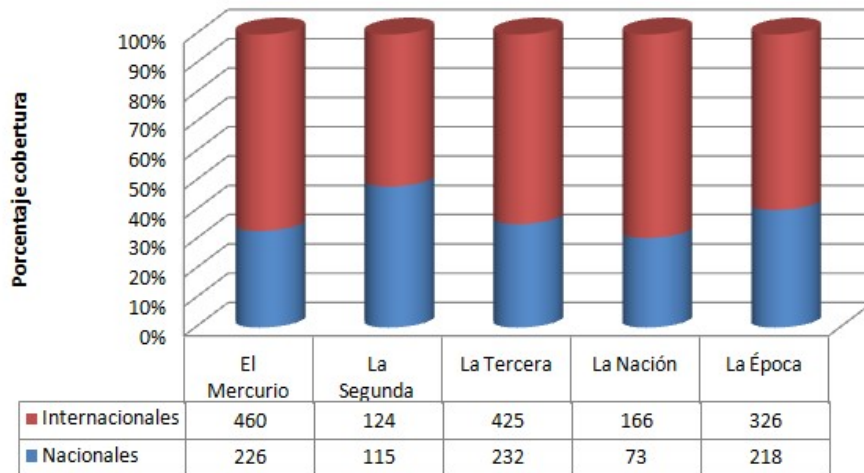
**Cobertura por ámbitos 1988**



En estos diarios aparecieron artistas como Álvaro Scaramelli (quien había emprendido una carrera solista), Juan Antonio Labra, Los Jaivas, Alberto Plaza, Óscar Andrade, Nadie, Pancho Puelma, Fulano, Myriam Hernández y Pablo Herrera, mientras que *La Época* otorgó

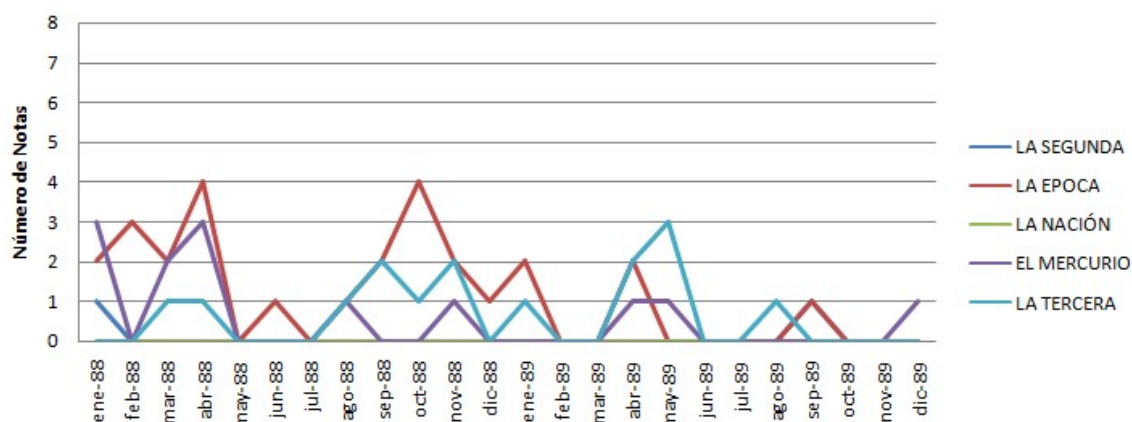
especial interés a conjuntos que regresaban del exilio, como Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu.

### Cobertura artistas música según nacionalidad 1988



En este lapso es notorio cómo decayó la cobertura periodística a Los Prisioneros: *La Segunda* divulgó 1 artículo; *El Mercurio*, 10; *La Tercera*, 8; y *La Época*, 22. *La Nación*, en tanto, no llevó ninguna noticia relativa al trío sanmiguelino. En este caso se podría deducir que la carencia de crónicas o entrevistas sobre la banda responde a un mecanismo de autocensura, puesto que Jorge González declaró que votaría NO en el plebiscito de octubre.

### Cobertura a Los Prisioneros 1988-1989



*La Segunda* editó 1 crónica (de un ¼ de página) a raíz del estreno de *La cultura de la basura* en el show de clausura de la FERBIO, en Concepción<sup>148</sup>. *El Mercurio*, en cambio, registró 9 crónicas y 1 entrevista. Tales notas, en general, abordan la internacionalización<sup>149</sup> y consolidación del grupo: además de sus recitales en Perú, Ecuador y Colombia, actuaron en el concierto de Amnistía Internacional<sup>150</sup> en Mendoza, Argentina. Por otro lado, hubo una noticia, en marzo, sobre un nuevo Disco de Platino<sup>151</sup>, que fue entregado en la conferencia de prensa que anunciaba una extensa gira de Los Prisioneros por el país. En esa instancia, González afirmó que votaría NO en el plebiscito. *El Mercurio* —que omitió esa información— sólo notificó: “Los Prisioneros dijeron que ya se habían inscrito en los registros electorales, aunque ‘perteneceemos a una generación que no tiene información política. La política nos interesa, pero hay que aprender’”.

<sup>148</sup> ‘Los Prisioneros’ estrenan “La cultura de la basura”. *La Segunda*, 25/01/1988: 24.

<sup>149</sup> Los Prisioneros Realizan Gira Latinoamericana. *El Mercurio*, 26/03/1988: C17 / Los Prisioneros En Colombia. *El Mercurio*, 18/11/1988: C14.

<sup>150</sup> ‘Prisioneros’ en El Concierto De Amnistía. *El Mercurio*, 19/08/1988: C15.

<sup>151</sup> Prisioneros Recibieron Otro Premio de Platino. *El Mercurio*, 29/03/1988: C13.

En la bajada de la única entrevista<sup>152</sup>, la periodista selecciona ciertas declaraciones de Jorge González para reforzar la idea de que Los Prisioneros son agresivos (“Jugamos a ser ‘pesados’ porque nos encanta crear efectos... aunque en la realidad somos bastante pesados”) y pesimistas (“El mundo es más negro que rosa, pero hay como 40 artistas que le cantan a lo rosa por uno que le canta a lo negro”). Aunque el foco de la entrevista es su tercera casete, la reportera se inclina por aspectos extramusicales e insiste, tácitamente, en tratarlos de inconsecuentes (“Critican a quienes miran hacia Europa, sin embargo, van a ser editados en España”), de abajistas (“¿Qué tan cercanos se sienten a la realidad de San Miguel, ahora que tienen el éxito en sus manos?”), de apesadumbrados (“¿Por qué enfatizan el lado negativo y la crítica?”), de disgustados (“Ustedes juegan un poco a la postura del ‘pesado’”) y de resentidos (“¿Eso no refleja un poco de resentimiento?”).

*La Tercera* publicó 8 crónicas, que también detallaban importantes presentaciones en Latinoamérica<sup>153</sup>. Asimismo, la nota acerca del ambicioso tour por Chile<sup>154</sup> sí consignó el llamado de González a votar NO: “Aseguraron que participarán en el plebiscito y que votarán por el ‘no’. Como las preguntas no abundaron, en una especie de autoentrevista, en su propio estilo, agregaron que ‘nos cae muy mal la Cecilia Bolocco... y también Jaime Guzmán”.

*La Época*, a diferencia de los otros periódicos, apoyó de forma considerable a Los Prisioneros, editando 16 crónicas, 4 entrevistas, 1 reportaje y 1 reseña de concierto. Las

---

<sup>152</sup> Los Prisioneros: “Queremos Sacar Patente de Grupo Mundial”. *Wikén*, 22/04/1988: 4.

<sup>153</sup> Los Prisioneros son prioridad en su sello. *La Tercera*, 19/08/1988: 43 / Los Prisioneros e Inti-Illimani abrieron concierto de Amnistía. *La Tercera*, 15/10/1988: 35 / Los Prisioneros escapan a Colombia. *La Tercera*, 17/11/1988: 32.

<sup>154</sup> “Prisioneros” con su propio documental y gira por Chile. *La Tercera*, 29/03/1988: 33.

notas, al igual que los demás diarios, se centran en los shows que la banda ofreció en el extranjero<sup>155</sup>, como también hay algunas que se refieren a la difusión de sus videoclips<sup>156</sup> e, incluso, una que advierte de las amenazas de muerte hacia Jorge González<sup>157</sup>.

Por otra parte, desde abril las entrevistas profundizaron la veta más política de Los Prisioneros, relegando la música. Así, se consiguieron potentes declaraciones como “nosotros no somos parte de la inmensa cantidad de artistas que se quedan callados. Por eso mismo manifestamos nuestra posición por el No frente al plebiscito”<sup>158</sup> y “hay que inscribirse, votar por el No y tirar para adelante”<sup>159</sup>. En este último caso, la periodista descarta preguntas concernientes a lo musical y consulta, in extenso, sobre el referéndum nacional y el posible fin de la dictadura (“¿Qué sienten frente al plebiscito?”, “De todas maneras, ¿ustedes consideran que hay que votar que No?”, “¿El régimen militar ha hecho algo que ustedes rescatarían como positivo?”, “¿Qué sienten cuando piensan en el futuro de Chile?”, “¿Qué van a hacer cuando termine el régimen actual?”).

Un par de artículos tomaron un cariz distinto: uno destacaba un encuentro entre Quilapayún y Los Prisioneros<sup>160</sup>, efectuado el 5 de octubre, día del plebiscito; y otro

---

<sup>155</sup> 40 ciudades y cinco países latinoamericanos abarcará gira 1988 de Los Prisioneros. *Tiempo Libre*, 25/03/1988: 17 / Los Prisioneros ante 60 mil personas en Bogotá. *La Época*, 19/09/1988: 27 / “Los Prisioneros” abren hoy concierto mundial. *Tiempo Libre*, 14/10/1988: 17 / Disco de oro para Los Prisioneros en Colombia. *La Época*, 26/11/1988: 27.

<sup>156</sup> Exhiben videos de “Los prisioneros” en canal MTV. *La Época*, 27/10/1988: 28 / Hoy repiten los videos de Los Prisioneros en la TV norteamericana. *Tiempo Libre*, 28/10/1988: 22.

<sup>157</sup> Amenazas de muerte recibe el vocalista de “Los Prisioneros”. *La Época*, 15/09/1988: 16.

<sup>158</sup> Los Prisioneros: “La gente joven debería preocuparse por la política”. *La Época*, 04/04/1988: 28.

<sup>159</sup> Los Prisioneros: “Hay que inscribirse, votar por el No y tirar para adelante”. *La Época*, 08/06/1988: 10.

<sup>160</sup> Informal encuentro de dos generaciones: “Quilapayún” y “Los Prisioneros”. *La Época*, 05/10/1988: 24.

resumía las desfavorables condiciones para el grupo tras revelar su preferencia por el NO<sup>161</sup>.

En contraste a esto, el reportaje<sup>162</sup>, llamado *La verdad de los marginados de la TV*, incorporó testimonios de Electrodomésticos, Napalé, Fulano, Banda del Pequeño Vicio y Los Prisioneros. Jorge González aseveró:

“Hay gente que comercialmente no es tan exitosa, pero aparece frecuentemente en las pantallas porque tiene *movidas internas*. Es el caso del disuelto *Cinema* y, ahora, de Álvaro Scaramelli. Estos tienen toda una *onda* con Chile Films —perteneciente a Televisión Nacional—, lo que explica sus constantes apariciones. Ellos reciben un gran apoyo, les promocionan recitales de lujo —a los que no va nadie—; son los protagonistas del *circo* oficial del *rock*”.

En tanto, la reseña de concierto<sup>163</sup>, más que profundizar en el setlist o en la performance de los integrantes, comenta que el espectáculo —realizado en el gimnasio del Instituto Miguel León Prado de San Miguel— fue “simple, pero cálido y bien estructurado” y que, además, el líder de la banda “improvisó un tema sobre un famoso animador, buenmozo, que lee noticias y que no se define políticamente”.

En 1989, en las secciones de Espectáculos de los periódicos estudiados, la categoría TV y cine continuó con su hegemonía, mientras que la música, en general, recibió un menor interés. *La Segunda* publicó 522 notas de TV y cine, y 305 de música (137 nacionales y 168 internacionales); *El Mercurio*, 1.473 versus 726 (231 nacionales y 495 internacionales); *La Tercera*, 1.011 versus 650 (197 nacionales y 453 internacionales); *La Nación*, 586 versus 254 (81 nacionales y 173 internacionales); y *La Época*, 943 versus 583 (228 nacionales y 354 internacionales).

---

<sup>161</sup> Los Prisioneros: “Queremos volver a la humildad de los comienzos”. *La Época*, 18/12/1988: 34.

<sup>162</sup> La verdad de los marginados de la TV. *Tiempo Libre*, 05/02/1988: 17.

<sup>163</sup> Seis mil jóvenes asistieron a los recitales de Los Prisioneros. *La Época*, 17/04/1988: 36.

La cobertura de estos diarios se centró en solistas, como Óscar Andrade, Álvaro Scaramelli, Juan Antonio Labra, Myriam Hernández, Alberto Plaza, Luis Jara y Keko Yunge; en conjuntos y cantautores que, tras retornar del exilio, realizaron conciertos en el país, como Inti-Illimani, Illapu, Quilapayún y Ángel Parra; y en bandas que, en los '90, se convertirían en referentes, como De Kirusa y La Ley.

En este período, a diferencia de años anteriores, disminuyó considerablemente el tratamiento a Los Prisioneros: *La Segunda* divulgó 1 artículo; *El Mercurio*, 3; *La Tercera*, 7; y *La Época*, 5. *La Nación*, al igual que en 1988, no llevó ninguna noticia relativa al grupo. Se podría inferir que la declinación en la cobertura se debe a las reducidas actividades del trío de San Miguel.

*La Segunda* editó 1 entrevista<sup>164</sup> (casi de página completa), en la que se afirmaba la preparación de un cuarto disco cuya temática principal sería el amor, con “canciones más intimistas”. A pesar de que se les tilda de “polémicos” y de haber ostentado un “estilo contestatario”, aquí el periodista formula preguntas vinculadas con lo musical (“¿Qué diferencias tiene este largaduración respecto de los anteriores?”, “¿Significa un desvío hacia una línea romántica?”, “Y, ¿a qué se debe que ahora predomine la temática sentimental?”).

*El Mercurio* publicó 3 crónicas: una que anunciaba las nueve actuaciones de la banda en Colombia<sup>165</sup>, otra sobre una gira por México<sup>166</sup> y, la última, confirmaba el lanzamiento de un cuarto álbum para el primer semestre de 1990<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> Los Prisioneros: “seguimos siendo los más importantes”. *La Segunda*, 05/09/1989: 27.

<sup>165</sup> Los Prisioneros Harán Gran Gira por Colombia. *El Mercurio*, 05/04/1989: C14.

<sup>166</sup> Prisioneros Actuarán En México. *El Mercurio*, 09/05/1989: C12.

En tanto, *La Tercera* propagó 7 crónicas, que informaban respecto a las presentaciones de Los Prisioneros en el extranjero<sup>168</sup>, a la edición de un primer disco en México (no se aclara cuál)<sup>169</sup>, a los problemas de salud de Claudio Narea en ese país<sup>170</sup>, a la nominación a un premio de rock en Bogotá<sup>171</sup>, al liderazgo del tema “We are Sudamerican Rockers” en el ranking de Perú<sup>172</sup> y de “El baile de los que sobran” en Colombia<sup>173</sup>, y a la grabación de un cuarto álbum<sup>174</sup>.

Por último, *La Época* divulgó 4 crónicas y 1 entrevista. Las notas (de ¼ de página) abordaban suspensiones de recitales en Santiago<sup>175</sup> y, del mismo modo que otros periódicos, consignaban shows en Latinoamérica<sup>176</sup>.

En la entrevista<sup>177</sup>, la periodista plantea preguntas para comprender la “ausencia” del trío (“¿Este período de silencio los daña como grupo, les exige un retorno al máximo...?”, “¿Extrañan el contacto con el público chileno?”), como también enuncia algunas referentes a lo musical (“¿Cómo evalúan cada uno de sus discos?”, “Pero están conscientes de que *La cultura* fue bajo musicalmente”, “¿[Para el nuevo álbum compusieron letras] lejos de la ironía?”).

---

<sup>167</sup> Los Prisioneros Lanzan Nuevo Album en Marzo. *El Mercurio*, 13/12/1989: C17.

<sup>168</sup> Los Prisioneros miran hacia México. *La Tercera*, 04/04/1989: 33.

<sup>169</sup> Los Prisioneros lanzan su primer LP en México. *La Tercera*, 13/05/1989: 36.

<sup>170</sup> “Prisioneros” con problemas de salud al llegar a México. *La Tercera*, 21/05/1989: 37.

<sup>171</sup> Los Prisioneros postulan a premio rock internacional. *La Tercera*, 09/04/1989: 45.

<sup>172</sup> Los Prisioneros otra vez primeros en Perú. *La Tercera*, 23/08/1989: 36.

<sup>173</sup> “Los Prisioneros” N° uno en Colombia. *La Tercera*, 14/01/1989: 32.

<sup>174</sup> Los Prisioneros graban su 4° álbum. *La Tercera*, 28/05/1989: 35.

<sup>175</sup> Hoy en el Cariola: Los Prisioneros. *La Época*, 21/01/1989: 27 / Suspenden recital de Los Prisioneros en el Cariola. *La Época*, 22/01/1989: 33.

<sup>176</sup> Nueva gira de Los Prisioneros. *La Época*, 03/04/1989: 28 / Un mes y medio en gira estarán Los prisioneros. *La Época*, 05/04/1989: 28.

<sup>177</sup> “Los Prisioneros”, con humildad. *Tiempo Libre*, 01/09/1989: 21.

En este artículo, Los Prisioneros afirman que pronto lanzarán su cuarta producción y que emprenderán una gira internacional. Además, se refieren a sus discos pasados:

“*La voz* [sic] fue muy bueno como álbum [...] pero no fue tan comercial como el segundo... El primero fue distinto en relación a lo que entonces había: *Los Jaivas*, *Tumulto* o *Arena Movediza*; pero también es cierto que el segundo fue diferente en la manera de hacer rock en relación a lo que se estaba dando con *Cinema*, *Aparato Raro* o *Valija Diplomática*”.

Por otro lado, Miguel Tapia habla sobre la escasa promoción de *La cultura de la basura*:

“Nos cortaron una gira y nos enteramos de que en varias radios estábamos prohibidos.

Incluso en radios que no estábamos prohibidos para *Pateando Piedras*, sí lo estábamos para *La cultura de la basura*. Nos llovió sobre mojado”. El vocalista agrega:

“Hay que considerar que la situación política de esa época era bien fregada. Estaba todo tan dividido que los que no eran del régimen no pasaban y los imparciales tampoco. Había que ser adepto. Entonces eso hacía parecer a *La cultura* más fracasado de lo que parecía [...] Nos significó, en la práctica, vivir un fracaso”.

En un recuadro, titulado *De lo duro a lo romántico*, González indica que está componiendo canciones de amor, “del vivir con la gente, de la relación con las mujeres, asunto del cual no habíamos hablado mucho [...] Uno llega a cierta edad en la cual puede escribir de amor”.

## Capítulo V

### **CORAZONES: CANCIONES DE AMOR EN EL RETORNO**

#### **A LA DEMOCRACIA**

El 14 de diciembre de 1989, tras 16 años de dictadura, se efectuaron las primeras elecciones presidenciales y parlamentarias. Siete millones y medio de personas eligieron a Patricio Aylwin como nuevo mandatario, logrando el 55,2% de los votos. A la medianoche aseveró: “Mi responsabilidad histórica será expresar en hechos el anhelo profundo del pueblo chileno de reconstruir la unidad, reconquistar la justicia que espera y construir la patria libre, justa y buena que todos queremos” (Serrano 2013: 209).

Cuatro meses después creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, con la misión de esclarecer la verdad sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el régimen militar.

En el plano musical, gracias al advenimiento de la democracia, diversos artistas se presentaron en el Estadio Nacional de Santiago en 1990: Bon Jovi, Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, David Bowie, Eric Clapton, Bryan Adams, Peter Gabriel, Sinéad O’Connor, Sting y New Kids on the Block. En ese contexto, Los Prisioneros —sin Claudio Narea— se aventuraron con una propuesta estética alejada del rock y lanzaron su primer álbum en transición: *Corazones*.

## 1. El auge del CD

A inicios de 1990, las ventas de discos compactos en Estados Unidos ascendían a US\$7 mil millones (Vogel 2011). Mientras el fenómeno de los CDs revolucionaba Norteamérica, aquel soporte se instalaba en Chile gradualmente.

Una crónica de *La Tercera* de 1989 informó: *Los Quincheros románticos en senda del compact-disc*<sup>178</sup>. De esa forma, el conjunto folclórico comandado por Benjamín Mackenna se convirtió en el primero en editar un disco compacto grabado en sistema digital en Chile y fabricado en Estados Unidos. *Tiempo de recordar* (EMI) incluyó versiones de “Sufrir”, de Francisco Flores del Campo; “Noche callada”, de Jaime Atria; “Nosotros”, de Pedro Junco; “La hiedra”, de Saverio Seracini y Vincenzo D’Acquisto; y “Cuando vuelvas a casa”, de Manuel Alejandro, entre otros.

Otro artículo de *El Mercurio* de 1990, titulado *Música chilena en compact disc*<sup>179</sup>, consignó que, a raíz del acelerado crecimiento del CD, CBS Records Chile lanzó al mercado una serie de producciones nacionales en ese formato: *Alturas de Machu Picchu* y *Aconcagua*, de Los Jaivas; *La quena bien temperada*, de Barroco Andino; *Grandes canciones folklóricas chilenas*, de Varios Intérpretes; *Arpa Latinoamericana*, de Alberto Rey; y *Chile*, de Los Huasos Quincheros. Andrés Carrasco, director artístico del sello, recalcó:

“La calidad que CBS logra en sus producciones nacionales ha permitido que las ediciones en Compact Disc se realicen a partir de las mismas cintas originales con que fueron duplicados los casetes de estos productos, lo que deja muy en alto la tecnología empleada por nuestros técnicos”.

---

<sup>178</sup> *La Tercera*, 09/05/1989: 33.

<sup>179</sup> *El Mercurio*, 01/02/1990: C15.

Durante la primera mitad de la década, casetes y CDs convivían. Tal fue el caso de *Corazones*, la cuarta producción de Los Prisioneros: En nuestro país se lanzó en casete (EMI) y, en Estados Unidos y México, en CD (Capitol Records). “Para los bolsillos más abultados del mercado nacional, los distribuidores están pensando ‘importar’ de Estados Unidos algunos cuantos *compact*”<sup>180</sup>, reseñó *La Época*.

## 2. Descripción de *Corazones*

*Corazones*<sup>181</sup>, que prescindió de las letras de crítica social, fue un ejercicio catártico para Jorge González, quien escribió canciones de desamor (“Estrechez de corazón”, “Amiga mía”, “Por amarte”) tras una experiencia que puso en jaque la continuidad de la banda: haberse involucrado con Claudia Carvajal, la esposa de Claudio Narea.

En febrero de 1989, el guitarrista encontró en un cajón unas cartas “con la inconfundible letra de Jorge. Una escritura desordenada y plagada de alusiones sexuales, en donde la trataba de ‘niña’” (Narea 2014: 95). El matrimonio no pasaba por su mejor momento, debido a las infidelidades de Narea en sus giras internacionales. Él señala en *Los Prisioneros. Biografía de una amistad* que jamás imaginó que su amigo de la adolescencia, a quien consideraba como un hermano, lo traicionaría de esa forma. Cuando Narea se enteró de todo, González —quien ya se había separado de Jacqueline Fresard— veraneaba en el balneario de Zapallar. Cuando regresó a su casa, Claudio lo esperaba adentro: “Le propiné el golpe más fuerte que he dado en mi vida y no tuvo oportunidad de reaccionar” (Narea

---

<sup>180</sup> *La Época*, 21/07/1990: 35.

<sup>181</sup> En el lado A del casete se encuentran “Tren al sur”, “Amiga mía”, “Con suavidad”, “Corazones rojos” y “Cuéntame una historia original”. En el lado B están “Estrechez de corazón”, “Por amarte”, “Noche en la ciudad (Fiesta!)” y “Es demasiado triste”.

2014: 96). Jorge, magullado, decía que merecía ese castigo y que todo había sido un lamentable error (Narea 2014).

A pesar de eso, estaban conscientes que debían arreglar la situación, pues tenían presentaciones agendadas en Colombia, México y Venezuela. Sin embargo, la relación clandestina continuó. Miguel Tapia se encontraba en una encrucijada:

“Estuve al medio y sé las dos versiones, conozco bien cómo fueron las cosas. Los dos la querían, los dos se le peleaban. Ese triángulo a mí me provocó unos rollos pesados, andaba con los nervios de punta, me sentía pésimo. Yo estaba al medio y veía que se iba a acabar el grupo [...] Sabía que iba a quedar la cagá, que Claudio se iba o que el grupo se iba a terminar” (Osse 2002: 52).

En México, Narea enfermó de hepatitis y mantuvo reposo durante el invierno chileno. González lo visitó, le regaló discos y aprovechó de hablar con Claudia. En ese período, el vocalista comenzó a trabajar en los temas del siguiente casete de Los Prisioneros. La EMI exigió que éste tuviera “un sonido capaz de ser internacionalizado” (Stock 1999: 205).

Desde el segundo semestre de 1989, el trío concedió entrevistas para promocionar el incipiente *Corazones*. Jorge aseguró que estaba componiendo varias canciones de amor, “del vivir con la gente, de la relación con las mujeres, asunto del cual no habíamos hablado mucho [...] Uno llega a cierta edad en la cual puede escribir de amor”<sup>182</sup>. En ese tiempo experimentó con ácidos y éxtasis —lo cual expone en “Amiga mía”— y tuvo un intento de suicidio en diciembre de 1989, según revela Claudio en su libro. Semanas después se reunieron para definir las directrices del próximo casete. Narea relata: “Parecía una buena solución comenzar a trabajar de inmediato en un nuevo álbum para dejar atrás la pesadilla vivida” (Narea 2014: 106).

---

<sup>182</sup> *Suplemento Tiempo Libre, La Época*, 01/09/1989: 21.

Al escuchar los primeros demos, Claudio se sintió humillado al ver reflejado su drama personal en aquellas canciones. De todos modos, aceptó asistir a un ensayo en enero de 1990, el único en el que participó: El problema radicaba en la tónica de los temas y en que prácticamente no tocaba guitarras, ya que en *Corazones* primaban los secuenciadores y sintetizadores<sup>183</sup>.

A mediados de febrero de 1990, le informó a Tapia que abandonaba la banda. EMI envió un comunicado de prensa, que notificaba que Narea se dedicaría por completo a su familia y que la amistad con sus ex compañeros seguía intacta. Tras su salida se incorporaron Cecilia Aguayo (teclados), otrora integrante del colectivo artístico Las Cleopatras, y Robert Rodríguez, ex guitarrista de la Banda 69.

*Corazones* fue lanzado el 22 de mayo de 1990. Producido por el argentino Gustavo Santaolalla —en conjunto con el ingeniero en sonido Aníbal Kerpel, con quien trabajaba desde 1979— fue grabado, mezclado y masterizado en Los Ángeles, California<sup>184</sup>. En la fotografía de la carátula (tomada por Alejandro Barruel<sup>185</sup>) aparece el torso de Jorge González<sup>186</sup>, invertido, con una camisa blanca y una mancha de pintura roja en el lado derecho, que simula ser sangre. Esto sugiere heridas, dolor, muerte, conceptos que se manifiestan en las canciones.

---

<sup>183</sup> De hecho, se adquirió un nuevo sampler: el Emax II, que lo tocaba Cecilia Aguayo.

<sup>184</sup> *Corazones* fue grabado en Entourage y Mad Dog Studios, mezclado en The Enterprise Studios y masterizado en A&M Studios.

<sup>185</sup> También se encargó de la fotografía de la carátula del álbum debut de La Ley, *Desiertos* (1989).

<sup>186</sup> Recuperado de <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={99de3b3a-a0b2-4e70-bf11-be312fa97848}> [7/2015].



Fotografía: Nayive Ananías

A un día del debut del álbum, González aseveró a *La Época*:

“[Narea] Tenía cuestiones familiares, personales, que le impedían seguir al ritmo que vamos, no quería seguir dejando a su familia por los largos períodos de trabajo y de las giras... y en realidad, también a él le gustaba más el guitarreo, no estaba en nuestra onda”<sup>187</sup>.

### Análisis de “Corazones rojos”

Ésta es la única canción de *Corazones* que aborda explícitamente una temática social: el machismo imperante en la realidad chilena, que se traduce en desigualdad de estatus y de oportunidades para la mujer. El hablante, situado como un hombre que legitima el patriarcado, le recuerda a la mujer (que podrían ser todas) su rol, que siempre está supeditado al hombre.

En la introducción se aprecian unos platillos de batería (hi-hat), que están programados. Luego, se unen los toms de la batería electrónica, que se escuchan en las primeras estrofas. Aquí, Jorge González rapea. Como es usual en este género, retoma algunas palabras del verso precedente para comenzar el siguiente (*mil latigazos, de comer y traicionar*). La interpretación de *Mil insultos como mil latigazos / Mil latigazos, dame de*

---

<sup>187</sup> *La Época*, 23/05/1990: 35

*comer* es potente, como una exclamación. Lo mismo ocurre en *Traicionar y jamás pagar*.

En el interludio, los toms están en primer plano, el vocalista tose y afirma: "Así es".

En la canción los hombres apelan a las mujeres. A ellas se les atribuyen los *corazones fuertes*, pues toleran todo pero también tienen el privilegio de lo emocional. Aunque son resistentes en este campo, no son fuertes en lo físico (*espaldas débiles*). *Corazones* parece interpelar positivamente a las mujeres. Cuando se canta *corazones rojos, no me miren así*, la intención es distinta. A pesar de que es la mujer quien cumple la función nutricia, tanto en lo doméstico (*de comer comida*) como en lo emocional (*de comer cordura*), el hombre no la reconoce ni la valora; en esta sociedad androcéntrica el hombre, para convertirse en hombre, debe ubicarse por encima de la mujer (*y no te puedo mirar*).

En las estrofas posteriores se expone a una mujer inferior (tal vez, una dueña de casa) que debe acatar porque el hombre es el proveedor. Si no le gusta esa situación, entonces tendrá que profesionalizarse. La advertencia es que, aunque estudie, recibirá un sueldo menor que el del hombre. Esa desigualdad en los salarios continúa hasta hoy en Chile, aunque a inicios de los '90 era aún más amplia. En *Búscate un trabajo, estudia algo / La mitad del sueldo y doble labor*, una segunda voz reitera, de forma iracunda, las palabras *algo* y *doble*. Cuando González canta *corazones rojos, corazones fuertes, corazones rojos* suaviza el tono de voz.

El estribillo (*¡Hey, mujeres!*) es una invitación para que las mujeres se levanten y reaccionen. Por eso, la frase se grita con energía. Por otro lado, se pueden distinguir una guitarra eléctrica y una base tecnopop. Los Prisioneros no fomentan el machismo; más bien, evidencian su brutalidad.

En la primera estrofa se refleja la situación de una dueña de casa abnegada. En la segunda, una mujer que espera independizarse. Sin embargo, sólo obtendrá la autonomía si se desprende de las ataduras del hombre, aunque la sociedad le impondrá condiciones desfavorables. En la tercera estrofa, la mujer es relegada por sus sentimientos. El hombre se aprovecha de su inocencia, la ignora, no la estima y le es infiel. En estos casos, una segunda voz enfatiza *sacaré ventaja, me reiré, dormiré una siesta y le mentiré*. La justificación de aquellas actitudes radica en que ellos son superiores, porque tienen poder intelectual, económico y físico; en cambio, la mujer es frágil, susceptible y quejumbrosa.

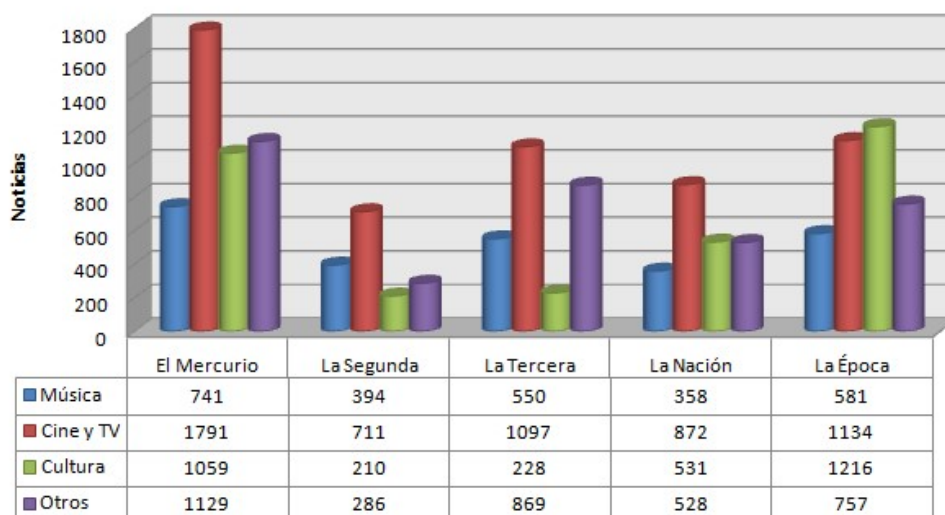
Acá la mujer, además de dedicarse a las labores hogareñas (al punto de tener las manos ásperas y huesudas), debe rendir en el ámbito sexual. Aunque tenga la fantasía de escapar de esa realidad, el *orden* seguirá reinando. En esa estrofa, mientras González grita en *lavando ropa, pensando en él y en y la entrepierna bien jugosa*, se utiliza la técnica del scratch (mover un vinilo hacia delante y hacia atrás en un tocadiscos). En *Ten cuidado con lo que piensas, hay un alguien sobre ti* los términos *cuidado* y *alguien* son susurrados. Después, González grita en *Porque Dios así lo quiso, ¡porque Dios también es hombre!* y retorna el scratch.

En *¡Y no me digas nada a mí! / ¡Corazones rojos, no me miren así!* Jorge culmina los versos con un falsete. En la parte final de la canción (que concluye con un solo de guitarra) el hablante se desentiende del conflicto (*¡y no me digas nada a mí!*), ya que los hombres no son responsables de una organización social que parece ser natural e incuestionable, incluso fundamentada por “derecho divino”.

### 3. Cobertura en la prensa escrita

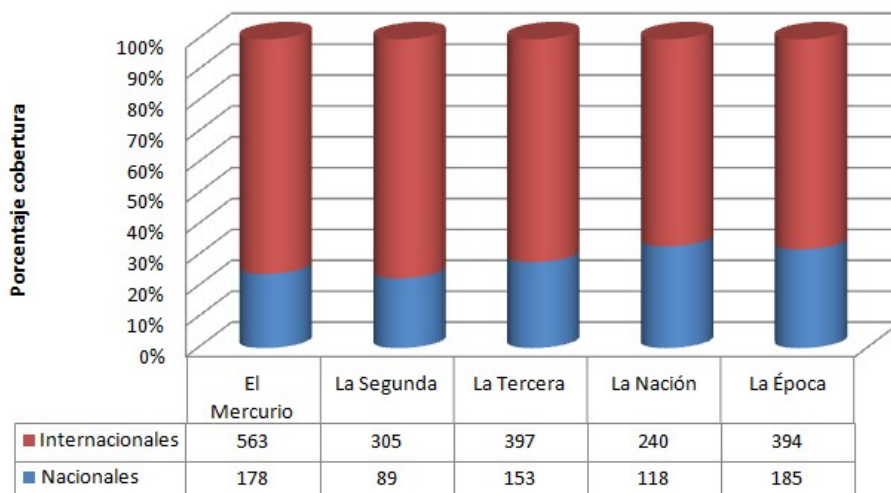
En 1990, en las secciones de Espectáculos de los periódicos examinados, la categoría TV y cine prevaleció en comparación a la música, cuya cobertura a intérpretes chilenos declinó drásticamente. *La Segunda* publicó 711 notas de TV y cine, y 394 de música (89 nacionales y 305 internacionales); *El Mercurio*, 1.791 versus 741 (178 nacionales y 563 internacionales); *La Tercera*, 1.097 versus 550 (153 nacionales y 397 internacionales); *La Nación*, 872 versus 358 (118 nacionales y 240 internacionales); y *La Época*, 1.134 versus 581 (185 nacionales y 394 internacionales).

**Cobertura por ámbitos 1990**



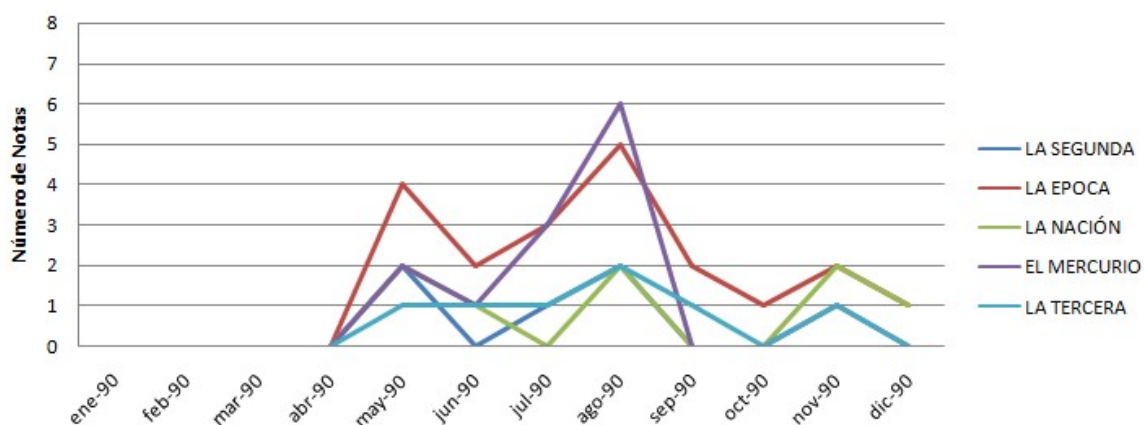
En estos diarios coincidió la cobertura a artistas como Myriam Hernández, Luis Jara, Cecilia Echeñique, Los Jaivas, Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu, Congreso, Fulano, De Kiruza y Patricio Manns, quien ese año regresó del exilio.

## Cobertura artistas música según nacionalidad 1990



En este tiempo, la cobertura periodística a Los Prisioneros aumentó debido al lanzamiento de *Corazones*. Tras aquel hito es notorio el especial interés de *El Mercurio* —gracias al trabajo de difusión del periodista musical Iván Valenzuela— y de *La Nación*, que después de otorgar un escaso espacio a esta banda durante los '80, el 4 de agosto de 1990 publicó, por primera vez en portada, una fotografía del grupo.

## Cobertura a Los Prisioneros 1990



En ese año *La Segunda* divulgó 5 artículos; *El Mercurio*, 13; *La Tercera*, 7; *La Nación*, 8; y *La Época*, 20.

*La Segunda* editó 1 entrevista y 4 crónicas, que consignaban el éxito del videoclip de “Tren al sur”<sup>188</sup>, la actuación en el programa “Una vez más” de Canal 13<sup>189</sup> y un adelanto del concierto de presentación de su cuarto álbum, que sería en clave “tecno-pop-mixto”<sup>190</sup>.

En la entrevista<sup>191</sup>, el periodista profundiza en la temática sentimental de *Corazones*, destacando que este disco “en muchas partes recuerda a intérpretes románticos como Camilo Sesto o Manolo Otero”. También asegura que “a pesar de la calidad de su nuevo sonido, el dúo continúa siendo un grupo de rock, y sus temas siguen destilando una crítica incisiva con un énfasis nuevo en la situación de la mujer”. Ante esto, Jorge González respondió: “Quizás nuestro primer disco en democracia podría haber salido como diciendo ‘puchas, que fuimos valientes’, pero nos pasó que teníamos muchas cosas que decir. Nuestro trabajo es más que nada musical”.

Por otro lado, el reportero consulta sobre el divismo del conjunto en la época de *La cultura de la basura* y por la abrupta salida de Claudio Narea. Jamás se alude al entonces triángulo amoroso, que se conoció una década más tarde. Según González, el guitarrista se retiró porque “quería hacer su vida aparte, para dedicarse a su familia, no estar seis meses afuera en gira. Él tomó su decisión pensando en su familia y lo respetamos por eso”.

---

<sup>188</sup> Clip de Los Prisioneros será transmitido en Estados Unidos por MTV International. *La Segunda*, 31/05/1990: 31 / Video de Los Prisioneros compite por premio internacional. *La Segunda*, 12/07/1990: 37.

<sup>189</sup> “Los Prisioneros”: estelares en “Una vez más”. *La Segunda*, 14/08/1990: 39.

<sup>190</sup> Convertidos en un cuarteto de tecno-pop-mixto se presentan esta noche “Los Prisioneros”. *La Segunda*, 03/08/1990: 53.

<sup>191</sup> El conjunto “Los Prisioneros” es ahora un dúo. *La Segunda*, 18/05/1990: 56-57.

*El Mercurio* publicó 7 crónicas, 4 entrevistas, 1 crítica de disco y 1 reseña de show. Las notas abordaban la edición de *Corazones* en Estados Unidos<sup>192</sup>, la incorporación de Cecilia Aguayo como tecladista de Los Prisioneros<sup>193</sup>, los recitales en regiones con la nueva formación<sup>194</sup> y el supuesto rechazo a participar en el Festival de Viña del Mar de 1991<sup>195</sup>.

En tanto, de las cuatro entrevistas, tres se centraban en la banda de Jorge González. La otra, en cambio, comunicaba que Claudio Narea lideraba Profetas y Frenéticos<sup>196</sup>. En la primera entrevista<sup>197</sup>, Iván Valenzuela califica a *Corazones* como “un trabajo fresco, intenso y sorprendente”. Además, sus preguntas se vinculan con aspectos musicales, indagando sobre cómo fue la relación laboral con Gustavo Santaolalla (productor del álbum) en California, e interpretando ciertos códigos acerca de esta placa (“Ustedes han hablado mucho de los cantantes románticos y hay varios momentos del disco que están absolutamente referidos a lo que es la canción popular”, “Este disco es muchísimo más romántico que todo lo que habían hecho antes. Son canciones intensas, con bastante desgarró. ¿Qué estaba pasando por tu cabeza?”, “Comparado con discos anteriores, en éste hay una *onda* muy distinta, incluso en el tratamiento de los motivos melódicos”).

La segunda entrevista<sup>198</sup> (sin firma) ahonda en el concierto de lanzamiento de *Corazones*, en agosto. Jorge González adelantó:

---

<sup>192</sup> Album de Los Prisioneros a EE.UU. *El Mercurio*, 24/06/1990: C14.

<sup>193</sup> Una Mujer Se Integra A «Los Prisioneros». *El Mercurio*, 18/07/1990: C21.

<sup>194</sup> Los Prisioneros Se Probaron con Gira. *El Mercurio*, 30/07/1990: C13.

<sup>195</sup> Los Prisioneros Rechazan Actuación en el Festival. *El Mercurio*, 10/11/1990: C21.

<sup>196</sup> Claudio Narea: “Seremos una Alternativa a Tanto Grupo Rasca que Circula por Ahí”. *El Mercurio*, 12/08/1990: C15.

<sup>197</sup> Los Prisioneros: “En las Canciones, Uno No Puede Mentir”. *Wikén*, 25/05/1990: 12.

<sup>198</sup> «Los Prisioneros»: “Calma, Seguimos Siendo los Mismos”. *El Mercurio*, 21/07/1990: C17.

“Utilizaremos un escenario completamente blanco. No queremos un recital como otros de rock normales. Se ha diseñado un sistema de sonido e iluminación para hacer algo especial y que sea particularmente bonito. Sin humo, sin cables ni parlantes. Un todo más limpio y teatral que no se acomoda a los estereotipos del rock. Igual, en la música que hacemos, siempre hemos querido alejarnos de esos estereotipos. Será algo expresivo, lleno de colorido. Un espectáculo como el que siempre quisimos hacer”.

Es ahí cuando el periodista interroga: “¿Este optimismo es parte de la nueva forma de pensar de Los Prisioneros?”. De esa forma, insinúa que el grupo, luego de componer temas relativos al amor, ahora entrega un mensaje inocuo y transversal. Si aquello es sinónimo de optimismo, entonces ¿Los Prisioneros antes encarnaban el pesimismo?

En la tercera entrevista<sup>199</sup>, mediante citas intercaladas, Valenzuela adelanta parte de la gira nacional “Corazones rojos”, cuyos shows iniciales se realizaron el 3 y 4 de agosto, en el Estadio Chile.

En cuanto a la crítica de disco<sup>200</sup>, titulada *La Voz de los Noventa*, Valenzuela se aventura a comentar que, con el transcurso del tiempo, *Corazones* se transformará “en una pieza clave de la música pop chilena de la década”. También analiza exhaustivamente las letras y las sonoridades de esta producción:

“El tema central de ‘Corazones’ [...] es el amor. Todas las canciones, en mayor o menos medida, hablan de eso. Son amores infantiles, fecundos, desgarrados y tortuosos, tiernos y violentos, consumados y fatales; en todo caso, intensos [...] En lo musical, ‘Corazones’ mantiene el eclecticismo tradicional de Los Prisioneros, pero cambia sus parámetros habituales. No es The Clash, la *new wave* ni el *ska*, esta vez. Es Pet Shop Boys, Duran Duran, A-Ha, la House Music, el *rap*, Camilo Sesto y Adamo”.

Más adelante, concluye:

“Actuales, Los Prisioneros [...] parecen haber dado en el clavo. Una superproducción que suena chilena y que está metida en lo que parece que podrían ser los noventa, los devuelve al primer plano en prioridad. Es un gran disco, intenso, bien hecho, sin

---

<sup>199</sup> Dos Prisioneros y Dos Chicas Viajan con Sus Corazones Rojos. *Wikén*, 03/08/1990: 11.

<sup>200</sup> La Voz de los Noventa. *El Mercurio*, 19/05/1990: C17.

traumas ni complejos, sorprendente, porque más de alguien esperaba que el grupo hiciera alguna alusión al cambio de régimen político. No hay nada. Es que a veces las cosas, sin decirlas, suenan mucho mejor”.

Por último, en la reseña de concierto<sup>201</sup> (de menos de ¼ de página) Valenzuela critica las fallas de sonido (“En más de la mitad del concierto no dio con la ecualización adecuada y que se complicó hasta que lo indecible por la mezcla de cintas pregrabadas, sonido directo y programado”) y la escenografía (“Que antes de empezar, con las luces del estadio prendidas, prometía más de lo que realmente dio, pero que de todos modos reflejó una inteligente manera de aprovechar recursos escasos con creatividad”). A pesar de eso, el profesional refleja la intensidad del discurso del vocalista (““El amor es un derecho. El amor es una mierda. El amor no es nada más que un choque de complejos por ambos lados’, dijo un provocador González para introducir el tema más desgarrado de su último LP, «Por amarte»”) y lo elogia tras interpretar “Noche en la ciudad (Fiesta!)” (“Mostró a un González líder de la situación, provocando alegremente al público y guiándolo con destreza”).

*La Tercera* editó 5 crónicas, 1 entrevista y 1 reseña de concierto. Las notas notificaban, entre otras cosas, la preponderancia del “sonido tecnopop” en *Corazones*<sup>202</sup>, los galardones obtenidos, como Disco de Oro y Doble Disco de Platino<sup>203</sup>, y el debut de Los Prisioneros en la Quinta Vergara (antes de actuar en el Festival de Viña del Mar)<sup>204</sup>.

En la entrevista<sup>205</sup> (de ¼ de página) —efectuada en plena promoción de la banda en Antofagasta— la periodista, más que emitir juicios de valor a través de las preguntas, opta

---

<sup>201</sup> Un Intenso y Aplaudido Recital Ofreció el Grupo Los Prisioneros. *El Mercurio*, 04/08/1990: C23.

<sup>202</sup> “Los Prisioneros” a dúo y con el sonido tecnopop. *La Tercera*, 22/05/1990: 41.

<sup>203</sup> Los Prisioneros ya tienen “Disco de Oro”. *La Tercera*, 30/07/1990: 45 / “Prisioneros” celebran su “Doble Platino”. *La Tercera*, 03/11/1990: 39.

<sup>204</sup> Los Prisioneros, a la Quinta Vergara. *La Tercera*, 15/09/1990: 45.

<sup>205</sup> Afirman Los Prisioneros: “No aspiramos a monas vestidas de seda”. *La Tercera*, 14/06/1990: 33.

por reproducir los testimonios de los integrantes, quienes anunciaron una gira nacional.

Sólo advierte que ellos “se muestran seguros de sí mismos, no quieren estereotipos”.

En la reseña de concierto<sup>206</sup>, el reportero considera que, previo a experimentar con el tecnopop, Los Prisioneros tenían un “sonido rudimentario, pero lleno de energía”. También estima que, a pesar de que “haya gente que añore sus viejos tiempos con letras de ‘contenido social’”, es positivo que exista “una evolución” en los temas de *Corazones*, pues son “obviamente mucho más ricos musicalmente”. Mediante una comparación innecesaria, el profesional menosprecia la crítica social —rebajando, por ejemplo, el nivel de *Pateando Piedras*— y ensalza las canciones de amor, quizás porque cree que son simples e inofensivas. Pero, ¿habrá analizado la letra de “Corazones rojos”?

*La Nación* divulgó 6 crónicas, 1 entrevista y 1 reseña de show. Los artículos se referían al “nuevo estilo” de Los Prisioneros en *Corazones* (“Sin abandonar su línea crítica e incisiva, sus temas son más románticos”, dijo el periodista)<sup>207</sup>, a los estrenos de los videoclips de “Tren al sur” y “Estrechez de corazón”<sup>208</sup>, y a los dos recitales de presentación del álbum en el Estadio Chile<sup>209</sup>.

La entrevista<sup>210</sup>, realizada a fines de 1990, ratifica la actuación de la banda en el próximo Festival de Viña del Mar. En general, las preguntas abarcan los entretelones de su participación, excepto una: “¿No habría sido más conveniente para Los Prisioneros haber

---

<sup>206</sup> Los Prisioneros: De trío rockero a cuarteto tecno. *La Tercera*, 05/08/1990: 43.

<sup>207</sup> Los Prisioneros con nuevo estilo en disco “Corazones”. *La Nación*, 20/05/1990: 39.

<sup>208</sup> Imágenes simples en función de las palabras. *La Nación*, 11/06/1990: 31 / Estrenan video de Los Prisioneros. *La Nación*, 12/11/1990: 37.

<sup>209</sup> Los Prisioneros en gran fuga doble. *La Nación*, 03/08/1990: 37.

<sup>210</sup> Jorge González: “Nunca pensamos actuar gratis en el Festival”. *La Nación*, 24/12/1990: 37.

actuado hace unos años cuando estaba el boom del rock latinoamericano?”. Ante esto, Jorge González respondió:

“Sí, es cierto que ahora es un poco más difícil porque somos pocos los grupos que seguimos sonando en Latinoamérica. Pero por otro lado tiene sus ventajas, ya que ahora nosotros tenemos un público más amplio y estamos sonando mucho más en las radios”.

La reseña de concierto<sup>211</sup> (de menos de ¼ de página) advierte que asistieron “más de tres mil personas” al Estadio Chile y que el grupo tocó “durante casi dos horas temas de sus cuatro discos [...] Las viejas canciones de *La voz de los ochenta*, *Pateando piedras*, y de *La cultura de la basura*, también se hicieron presentes, con arreglos nuevos”. Además, sucintamente, alaba la factura técnica del espectáculo (“Tuvo una calidad óptima, en sonido, iluminación y escenografía”) y describe al público (“Los asistentes premiaron el trabajo de los músicos con largas ovaciones”).

*La Época* publicó 16 crónicas, 3 entrevistas y 1 reseña de show. Las notas comunicaban la ausencia de Claudio Narea<sup>212</sup>, el lanzamiento de *Corazones*<sup>213</sup>, la edición de esta placa en Estados Unidos<sup>214</sup>, los recitales en el Estadio Chile<sup>215</sup>, la posterior gira nacional<sup>216</sup>, la promoción del videoclip de “Tren al sur”<sup>217</sup>, las actuaciones en programas de TV<sup>218</sup> y el debut de la banda en el Festival de Viña del Mar de 1991<sup>219</sup>.

---

<sup>211</sup> Los Prisioneros en exitosa fuga. *La Nación*, 04/08/1990: 36.

<sup>212</sup> “Los prisioneros” vuelven como dúo: se fue el guitarrista Claudio Narea. *La Época*, 12/05/1990: 35.

<sup>213</sup> Su cuarto álbum lanzó el dúo “Los Prisioneros”. *La Época*, 23/05/1990: 35

<sup>214</sup> “Los prisioneros” editaron un compact disc en Estados Unidos. *La Época*, 21/07/1990: 35.

<sup>215</sup> En el estadio Chile será el recital del dúo de San Miguel, “Los prisioneros”. *La Época*, 18/07/1990: 36.

<sup>216</sup> “Los prisioneros” vuelven a ser trío e inician gira nacional. *La Época*, 16/08/1990: 28.

<sup>217</sup> Lanzan clip de “Los Prisioneros”. *La Época*, 01/06/1990: 44.

<sup>218</sup> “Los Prisioneros” en “Una vez más”. *La Época*, 13/08/1990: 36 / “Los Prisioneros” en Megavisión. *La Época*, 06/12/1990: 34.

<sup>219</sup> Dos actuaciones harán “Los Prisioneros” en Viña 91. *La Época*, 29/11/1990: 28.

Las entrevistas, en general, prescindían de preguntas relativas a lo musical; más bien, se abocaban a comprender la división del trío sanmiguelino y el alejamiento de Narea. En la primera entrevista<sup>220</sup> el ex guitarrista revela por qué abandonó Los Prisioneros:

“Todo se hacía a la pinta de Jorge, quien desde hacía mucho tiempo no consideraba para nada mi opinión o la de Miguel [...] Jamás me voy a sentir cómodo hablando de un álbum en el que yo no tenga nada que ver. Qué le voy a responder a la gente que me diga: ‘Qué buenas están sus canciones’, cuando en realidad yo ni siquiera toqué una tecla [...] Los Prisioneros fueron una farsa a partir de un momento. Al comienzo y hasta poco después que salió Pateando Piedras éramos auténticos, pero comenzamos a cambiar, a ponernos unas caretas que conservaran esa frescura original [...] Mucho de lo que decíamos era sólo para los periodistas, pero pienso que, aunque suene feo, fui el prisionero que más conservó los pies en la tierra”.

En ningún momento explicita que la verdadera razón de su partida se debe al *affaire* entre su mujer y González. Sólo insinúa: “Soy cristiano y perdono siempre. No quiero sembrar malas ondas, pero necesito decir la verdad, aunque duela. Yo todavía quiero a Miguel y a Jorge también, aunque él ya dejó de ser una persona válida para mí”.

A modo de réplica, González concede su versión de los hechos<sup>221</sup> y desliza, sutilmente, que ni las diferencias de estilos ni el choque de caracteres implicaron la salida de Narea:

“Leer las razones que él dio como motivos para dejar el grupo y ver que son una completa mentira, es algo que duele. Y no digo exageración, digo mentira [...] La verdad es que las razones de su alejamiento fueron otras y muy personales, ajenas a lo que significa el grupo en sí, y que nosotros, por una lógica elemental, no las revelábamos porque no son de interés periodístico. En todo caso no entiendo qué lo indujo a dar esas causas, a tratar de cambiar algo que él conoce muy bien por dentro”.

La tercera entrevista<sup>222</sup> —firmada por Freddy Stock— se centra en la tecladista Cecilia Aguayo. El periodista reconstruye su biografía (“Estudió medicina en la Universidad de Chile [...] Del ‘diga 33’ pasó a ser una de los integrantes de la banda chilena más popular de los

---

<sup>220</sup> Narea: “No quise seguir en la farsa”. *Tiempo Libre*, 25/05/1990: 24.

<sup>221</sup> Los Prisioneros: “Claudio sabe bien que no dijo la verdad”. *La Época*, 28/05/1990: 36.

<sup>222</sup> Cecilia se puso rayas. *Tiempo Libre*, 03/08/1990: 20.

80”) y consulta sobre sus temores ad portas de los conciertos en el Estadio Chile (“¿Tienes miedo de la reacción de un público masivo como el del estadio Chile?”) y por las ventajas de tocar con Los Prisioneros (“¿Se siente incómoda con la responsabilidad de pertenecer a esta banda?”, “¿Qué significa artísticamente esta oportunidad?”).

En la reseña de show<sup>223</sup>, Stock reprocha la utilización de cintas pregrabadas, el playback y el rol en vivo de Cecilia Aguayo, que califica de “prescindible”. También reivindica al rock:

“Hace falta una guitarra de peso, un punteo estremecedor, un individuo de la categoría simbólica de *Los Prisioneros* que pueda sustituir a Claudio Narea, porque si Jorge González continúa en su *tecno* ante una masa que no les es incondicional, terminará por enfriar una noche de verano”.

El periodista enfatiza que el recital “se tornó patético” cuando la banda reversionó “El mundial del 62” y “Sudamerican rockers”. Por último, aconseja: “Si se quiere hacer *pop* tiene que hacerse con la mentalidad del espectáculo en vivo, con instrumentos de carne y hueso”.

---

<sup>223</sup> “Los prisioneros”: mucho tecno, poco rock. *La Época*, 04/08/1990: 35.

## CONCLUSIONES

Este trabajo ha pretendido abordar a Los Prisioneros desde una perspectiva que integra el análisis musicológico con la cobertura periodística hacia esta banda chilena. Tal opción se justifica al entender la música popular en sus diversas dimensiones. Como describe González (2013), la multiplicidad textual de la música contiene, al menos, seis dimensiones: lingüística, musical, sonora, performativa, visual y discursiva. También se puede diferenciar la consideración al soporte discográfico en el que se plasma la canción y el proceso de producción, así como la comprensión construida desde la escucha y su consumo, y los contextos históricos y sociales que sustentan la canción.

La musicología ha ampliado sus horizontes, acogiendo diversas fuentes, las cuales, según González y Rolle (2007), podrían denominarse “historias de la música”: fuentes impresas, grabadas y orales, que luego van interactuando entre sí. González (2013) advierte que, desde 1970, la revuelta disciplinar ha permitido que distintas áreas del conocimiento aporten sus métodos, complejizando el objeto de estudio musicológico. Hoy, no sólo existen estudios sobre el fenómeno sonoro; también se admiten análisis sociales desde la antropología y sociología; sensoriales y de la emocionalidad, a través de la psicología; o acerca de la industria y la opinión pública, desde el periodismo. Lo que antes se consideraba “extramusical”, hoy “se hace presente como inherente al sistema que llamamos música” (69).

Para comprender la estética y las composiciones de Los Prisioneros, en el primer capítulo se profundizó en el contexto de la dictadura de Augusto Pinochet. Para ello, se repasó la historia del Canto Nuevo, sus vicisitudes durante el régimen militar y cómo éste impuso un canon folclórico. También se expuso el panorama de la prensa y sus mecanismos de autocensura. En este desfavorable escenario se originó el Nuevo Pop Chileno, que se alejó de las tradiciones musicales precedentes, incorporando elementos del *new wave* británico. Los Prisioneros, pertenecientes a este movimiento, desplegaron una propuesta que incluyó ritmos bailables y críticas incisivas en sus temas.

En los siguientes apartados se examinaron las condiciones de producción de los primeros cuatro casetes del trío sanmiguelino. Los Prisioneros lanzaron *La voz de los '80* (1984) cuando el vinilo declinaba como soporte tanto en Chile como el mundo. En los años 80 y hasta inicios de los 90 el casete predominó, estableciendo ciertas prácticas de escucha: la posibilidad de portar la música y reproducirla en un *Walkman*, grabar canciones de la radio y generar copias “piratas”. *Pateando Piedras* (1986) y *La cultura de la basura* (1987) se editaron en ese mismo formato, mientras que *Corazones* (1990) fue distribuido en casete y en CD, aunque sólo en México y en Estados Unidos.

Además de las transformaciones en la industria discográfica, en la trayectoria de Los Prisioneros es posible evidenciar una evolución musical: del pop-rock clásico, con guitarra, bajo y batería, pasaron al synthpop, con teclados y samplers. Esta mutación se refleja en *Pateando Piedras*. Aunque el grupo siempre intentó simular, por ejemplo, a Depeche Mode, *La voz de los '80* fue rockero, precisamente, por el escaso capital para contar con

instrumentos modernos. Para *Pateando Piedras*, tras la firma del contrato con EMI, se adquirieron sintetizadores de última generación, como los Casio CZ 101, CZ 1000 y CZ 5000. Los Prisioneros comenzaron trabajando bajo el alero de Fusión, sello independiente perteneciente a Carlos Fonseca, manager del grupo. En estas condiciones sólo se comercializaron mil copias de *La voz de los '80*. Gracias a la alianza con EMI, en 1985, este casete se reeditó, y los siguientes trabajos gozaron de mayor presupuesto para su producción y promoción. Esto permitió la internacionalización de la banda a países como Argentina, Colombia, Perú, Ecuador, Venezuela y México.

En términos musicales, si bien Los Prisioneros exploraron el *new wave* de los '80 —sin distinguirse de otros exponentes locales, como Aparato Raro, Cinema, Valija Diplomática, Electrodomésticos y Upa!, entre otros— sobresalieron por sus letras mordaces. Es por esto que no sólo son objeto de estudio por su propuesta estética, sino que también por cómo sus temas repercutieron en los oyentes a nivel emocional, puesto que se referían a las vicisitudes que enfrentaban las clases más vulneradas. Así, Los Prisioneros alcanzaron el pedestal canónico de lo que García (2013) llama “canción comprometida”. Siguiendo la ruta de Violeta Parra y Víctor Jara, esta banda, al decir de Vilches (2004), “continúa un diálogo abierto con los chilenos, al referirse a la contingencia socio-política actual que concierne no sólo a un país, sino que también a toda Latinoamérica” (197).

Para ilustrar el carácter transgresor de sus temas, se analizaron cuatro canciones: “La voz de los '80”, “El baile de los que sobran”, “La cultura de la basura” y “Corazones rojos”, elegidas porque son singles, representan el concepto de cada álbum y, con sus nombres o con parte de sus letras, titulan estos trabajos. Para ahondar en la textualidad y la sonoridad del

conjunto en sus distintas etapas, se recurrió a un modelo de análisis inspirado en Benveniste (1997) y Tatit y Lopes (2008). De este modo, se observó que Los Prisioneros intentan interpelar a las personas. En sus canciones existen constantes alusiones a un “nosotros”, que se construye desde diversas posiciones. Mientras “La voz de los ‘80” convoca a una generación que puede transformar la sociedad (“Seremos fuerza, seremos cambio”), “El baile de los que sobran” invita, explícitamente, a reconocerse en la exclusión (“Únanse al baile de los que sobran”); “La cultura de la basura”, en tanto, exhibe la degradación de la juventud en un sistema neoliberal (“Somos la cultura de la basura, tenemos la cabeza dura”) y “Corazones rojos” denuncia el machismo imperante en el Chile que acaba de recobrar la democracia (“En la casa te queremos ver, lavando ropa, pensando en él”).

Por último, mediante un análisis de prensa con metodología cuantitativa y cualitativa, se demostró la cobertura de cinco periódicos —*La Segunda*, *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Nación* y *La Época*— a Los Prisioneros entre 1984 y 1990. A través de estrategias discursivas la prensa creó un imaginario crítico sobre esta banda: si con “La voz de los ‘80”, algunos diarios ubicaron a Los Prisioneros como portavoces de una generación, la crítica social, plasmada en “El baile de los que sobran”, los convirtió en resentidos y agresivos. De esta manera, desde 1986 —año que marca el auge del Nuevo Pop Chileno— la mayoría de las crónicas publicadas en *La Segunda*, *El Mercurio* y *La Tercera* destacaban numerosos incidentes en los recitales de Los Prisioneros, incluyendo, en algunos casos, fotografías de admiradores colgando de graderías o titulando con palabras de fuerte contenido simbólico, como “arrasar”, “heridos”, “lesionados” y “desmanes”.

Las entrevistas divulgadas por tales periódicos también resaltaban el concepto del resentimiento (“Trío de resentidos y músicos magníficos que hacen bailar a todos los lolos del país”<sup>224</sup>). Las preguntas, en general, reforzaban la idea de que Los Prisioneros eran irónicos (“Acompañan sus canciones de sarcasmo y crítica”<sup>225</sup>), melindrosos (“Lo critican todo”<sup>226</sup>), amargados (“¿Les molesta que la gente los considere amargados?”<sup>227</sup>), marginales (“No se cambian de San Miguel [...] Las drogas: una moda”<sup>228</sup>), hoscos (“Muy pocas veces ‘Los Prisioneros’ sonríen sobre un escenario”<sup>229</sup>) y violentos (“Cuando se dice ‘Prisioneros’ se relaciona con jóvenes agresivos y en ustedes no se ve nada de eso. ¿De dónde salió esa fama?”<sup>230</sup>).

*La Nación* —por ser oficialista— fue el periódico que menos cobertura le otorgó a la banda. De hecho, durante 1988 y 1989, debido al apoyo en la campaña del NO, el diario no editó ninguna noticia sobre Los Prisioneros. Caso contrario fue *La Época*, cuyo tratamiento al conjunto fue favorable. Las notas informaban acerca de giras, rankings internacionales y premios. Las reseñas de conciertos consignaban aspectos musicales, como el setlist de canciones y la performance de los integrantes, aunque también consideraban la recepción del público. Por ejemplo, cuando Los Prisioneros actuaron en el Estadio Chile, en julio de 1987, la periodista describió que escuchó gritos en contra del gobierno y que divisó la pancarta “aquí se torturó y fusiló”<sup>231</sup>. Asimismo, previo al plebiscito, *La Época* notificó las

---

<sup>224</sup> Los Prisioneros: “Igual vamos a ver el festival”. *Diario Rock*, 09/01/1987: 4.

<sup>225</sup> Los Prisioneros: “Rescatamos sobriedad y amor a los padres”. *La Tercera*, 06/11/1986: 32.

<sup>226</sup> “Los Prisioneros” abrieron las rejas de su vida y se confiesan. *La Tercera*, 26/05/1986: 42.

<sup>227</sup> Prisioneros: “No le Cantamos Al Amor ni a las Florcitas”. *El Mercurio*, 04/12/1987: C16.

<sup>228</sup> Los Prisioneros: “Nos quedan sólo 3 años de vida”. *La Segunda*, 14/10/1986: 25.

<sup>229</sup> Los Prisioneros: “Rescatamos sobriedad y amor a los padres”. *La Tercera*, 06/11/1986: 32.

<sup>230</sup> Los Prisioneros: “¡Somos Resentidos y Qué!”. *Wikén*, 17/01/1986: 7.

<sup>231</sup> Multitudinaria actuación de “Los Prisioneros”. *La Época*, 13/07/1987: 26.

amenazas de muerte hacia Jorge González, y las entrevistas enfatizaban en la postura política del trío, consultando extensamente sobre el referéndum nacional y el fin de la dictadura.

Tras el retorno de la democracia en 1990, la cobertura a *Corazones* en todos los diarios revisados fue positiva. *La Segunda*, *El Mercurio* y *La Tercera* evitaron hablar de Los Prisioneros de manera despectiva y no recalcaron en el supuesto resentimiento y agresividad del grupo. Más bien, hicieron hincapié en la sonoridad tecnopop del cuarto casete y en el alejamiento del guitarrista Claudio Narea, generando contenido farandulero. En ese año es patente el interés de *El Mercurio*, donde Iván Valenzuela realiza una excelente labor de difusión. En la crítica de *Corazones*, llamada *La Voz de los Noventa*, afirma: “Es un gran disco, intenso, bien hecho, sin traumas ni complejos, sorprendente, porque más de alguien esperaba que el grupo hiciera alguna alusión al cambio de régimen político”.

Con el cambio de gobierno, *La Nación*, luego de brindar un reducido espacio a esta banda durante el régimen, en agosto de 1990 publicó una fotografía de media página en la portada. *La Época*, al igual que en los años anteriores, propagó diversas crónicas y entrevistas, ahora firmadas por Freddy Stock, reportero poco condescendiente con el remozado sonido de Los Prisioneros.

Estos resultados permiten afirmar las hipótesis planteadas inicialmente. Si bien puede relativizarse que Los Prisioneros recibieron menos cobertura en comparación a otras bandas y solistas nacionales, sí es posible sostener que recibieron más cobertura en periódicos que poseían mayor “libertad editorial” (*La Tercera*, *La Época*), mientras que en los que estaban alineados ideológicamente con la dictadura (*El Mercurio*, *La Segunda* y *La Nación*) se

emplearon estrategias discursivas que descalificaron y/o devaluaron la imagen y la propuesta musical de Los Prisioneros.

Los hallazgos de esta investigación ratifican la propuesta de Durán (1995): la ideología funciona como un “sistema de representaciones que opera a un nivel inconsciente” (Sunkel 1986: 17). Mediante la elaboración de asociaciones entre imágenes de desorden y retratos desafiantes, así como palabras vinculadas a la agresividad y la hostilidad, parte de la prensa chilena continuó promoviendo una idea sobre “la izquierda” en claves similares previo al Golpe de Estado, fenómeno estudiado por Durán. Esta vez, Los Prisioneros parecieron ser objeto de una “propaganda de agitación” (Durán 1995) a través de la construcción de un cierto estereotipo. Al respecto, Lysardo-Dias (2003) propone:

“El estereotipo funciona como un código cultural que, en el caso específico del texto periodístico, modela la representación del público lector que se ve, de alguna forma, inscrito en un discurso centrado en la construcción de lo nuevo/de la novedad. Así, establece una relación entre el sujeto-periodista y el sujeto-lector [...] El estereotipo instaaura una interactividad entre tales sujetos” (396).

La figura del “resentido”, quien cuestiona el orden social y político por sentirse excluido de los beneficios del mismo, permite descalificar las demandas de todos aquellos que no comulgan con el régimen militar. De esta forma, tal estereotipo es útil para instaurar una falacia *ad hominem* sin que ésta sea visible: no se atiende al razonamiento, sino que se atribuye a la persona que la realiza una característica que la deslegitima. En este caso, se tratan de cualidades como la ingratitud y la amargura, que son resaltadas reiteradamente en Los Prisioneros<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup> Estereotipo en el cual también caben políticos, familiares de detenidos desaparecidos, presos políticos, torturados, exiliados y todos aquellos que se muestran disconformes con la “obra” de Pinochet.

En tanto, el resentimiento también se asocia a la violencia de quienes lo manifiestan. Como plantea Ferreira (2003):

“Relacionar una cuestión de violencia a situaciones de dominación (social y política) implica observarla bajo la óptica del poder. En una sociedad con antagonismos sociales, la violencia se reviste de un carácter de clases. En ese sentido, la aprensión como la valoración de la violencia nunca son neutras” (104).

La violencia, entonces, es atribuida a quienes se resisten al gobierno fáctico, invisibilizando la que éste mismo ejerció. El rock, como expresión musical juvenil, siempre se ha vinculado a la violencia: por la sonoridad y por las letras de las canciones, por la performance de los artistas, por el consumo de sustancias, por conocidos casos de suicidios e, incluso, por el “satanismo” de ciertas bandas, se ha establecido un imaginario donde el *rock* —y, en especial, expresiones como el *metal*, el *punk*, el *dark wave* y el *grunge*— ha sido estigmatizado negativamente. Como ilustra Chastagner (2012):

“Que hablara de amor o de revuelta, que tocara con salvajismo o suavidad, que buscara la complejidad o la evidencia, el músico de rock se posicionó ante todo en la afirmación de la ruptura y de la diferencia. Se convirtió en la imagen perfecta de la rebelión, impugnando el orden moral, social, político o simplemente estético establecido” (43).

En paralelo, el rock también ha contado con una vertiente que ha gozado de mayor aceptación, como las “boy band” o las solistas de pop comercial, a quienes se les reconoce como ejemplos positivos para la juventud, puesto que sus temas, en la mayoría de los casos, apelan al amor (Hennion 1983).

Los Prisioneros, en un primer momento, no encarnaron una amenaza para la juventud, pese a que su primera casete experimentó con el rock cercano al post-punk. Sin embargo, en álbumes posteriores —con fuertes influencias del *synthpop* inglés (menos “visceral” que el rock)— a la banda se le adjudicó un carácter más agresivo. Más allá de la propuesta

musical, es el contenido de las letras lo que sitúa a Los Prisioneros como estandartes del resentimiento desde la perspectiva del régimen y sus simpatizantes. Para los opositores, oprimidos por el sistema neoliberal, Los Prisioneros supieron expresar su malestar. Esto se refleja en “El baile de los que sobran”.

Esta canción puede ser catalogada de emblemática. Ayats (2005) describe la canción emblemática como aquella que “actúa con tal valor de signo o de emblema explícito de la identificación de un grupo de personas” (92). Estas canciones cobran un sentido especial, ya que brindan un valor emblemático en un instante de expresión sonora de un conglomerado. A casi tres décadas del nacimiento de “El baile de los que sobran”, los estudiantes chilenos de educación secundaria y superior se sienten interpelados por aquellas demandas promovidas en los '80. La exclusión representada en la canción funciona como factor identitario, intensificando la vivencia presente, que también es una experiencia atemporal: se pueden unir todos los marginados de distintas épocas.

Por otro lado, las discusiones sobre si Los Prisioneros son “buenos” o “malos” ponen de manifiesto el carácter social de la música y los juicios de valor que se construyen (Frith 2014).

Todo esto acentúa la relevancia de seguir investigando en torno a la música popular, ya que es una vía de acceso a fenómenos sociales más amplios. En el caso de Chile resulta valiosa, por ejemplo, la línea de investigación de Juan Pablo González (González y Rolle 2005; González, Ohlsen y Rolle 2009; Varas y González 2013) y el trabajo periodístico de Marisol García (2013) sobre la canción comprometida. Sin duda, aún se requiere un mayor

abordaje musicológico. En el caso de Los Prisioneros, hasta el momento, sólo encontramos biografías y autobiografías que no analizan el fenómeno musical de manera más compleja.

Esta tesis intentó repasar el primer período de la banda, integrando análisis de canciones, contextos de la producción de sus cuatro casetes y análisis de prensa.

Una limitación de este estudio se relaciona con la selección de los diarios examinados, no abarcando periódicos regionales y revistas especializadas. En cuanto a los análisis de las canciones, es posible seguir profundizando en aspectos musicales, como también ampliar el repertorio de temas. Asimismo, sería interesante retomar la segunda parte de la trayectoria de Los Prisioneros, desde su reunión en 2001. Además de lo anterior, otra proyección de esta investigación sería estudiar —de manera integrada, como lo ha intentado este trabajo— grupos de hip-hop, como Panteras Negras y Legua York.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. (1946/2004). Antisemitismo y propaganda fascista. En *Escritos sociológicos I. Obra completa*, 8 (369-379). Madrid: Akal.
- Adorno, Th. (1951/2004). La Teoría Freudiana y el modelo de propaganda fascista. En *Escritos sociológicos I. Obra completa*, 8 (380-405). Madrid: Akal.
- Aguayo, E. (2005). *Maldito sudaca. Conversaciones con Jorge González, la voz de los '80*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Aguayo, E. (2012). *Las Voces de los '80. Conversaciones con los protagonistas del fenómeno pop-rock*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Althusser, L. (1988). *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ayats, J. (2005). "El gesto digno para cantar todos con una sola voz". En Orquesta del Caos (ed.). *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora* (92-112). Barcelona: Orquesta del Caos e Institut Català d'Antropologia.
- Bascuñán, B. (2012). *Editores y editoriales en dictadura*. Escrito para pasantía en el Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Recuperado de <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2012/06/Editores-y-editoriales-en-dictadura.pdf>
- Benavides, S. y Montecino, S. (2005). *El rey desnudo. La biografía de Luis Dimas*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Benveniste, É. (1997). "Estructura de las relaciones de persona en el verbo". En *Problemas de lingüística general* (161-171). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Brajnovic, L. (1978). *Deontología periodística*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Bravo, G. y González, C. (2009). *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Burns, G. (1987). A Typology of 'Hooks' in Popular Records. *Popular Music*, 6(1), 1-20.
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. Barcelona: Literatura Random House.
- Campusano, D., Chinni, M., González, C. y Robledo, F. (2015). *Álvaro Corbalán. El dueño de la noche*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Castells, M. (2008). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red. Los medios y la política. *TELOS: Cuadernos de comunicación e innovación*, 74, 13-24.
- Castillo, M. (2003). Músicos y exilio. *Revista Musical Chilena*, 57(200), 109-112.
- Chanan, M. (1995). *Repeated Takes. A short history of recording and its effects on music*. Londres: Verso.
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.
- Contardo, O. y García, M. (2005). *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Corvalán, L. (2011). Las acciones encubiertas norteamericanas entre el 4 de septiembre y el 4 de noviembre de 1970, según el informe Church y otros documentos desclasificados por los EE.UU. *Tiempo Histórico*, (2), 117-132.
- Dastres, C., Muzzopappa, E., Sáez, C., y Spencer, C. (2005). *La construcción de las noticias sobre Seguridad Ciudadana en prensa escrita y televisión. ¿Posicionamiento,*

- comprensión o distorsión?*. Santiago de Chile: Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile.
- Desantes, J.M. (1976). *La verdad en la información*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- Dides, C. (2010). *Estudio comparativo de prensa escrita diaria: La construcción de la noticia en diarios de circulación nacional y regional. Un análisis crítico desde el Género y los Estudios del Discurso*. Informe final, Fondo de Estudios sobre Pluralismo en el Sistema Informativo Nacional. CONICYT, Santiago de Chile.
- Donoso, K. (2013). El “apagón cultural” en Chile: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 106-131. Recuperado de [http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/285/225](http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/285/225)
- Durán, C. (1995). *El Mercurio. Ideología y propaganda 1954-1994. Ensayos de interpretación bi-lógica y psico-histórica*. Santiago de Chile: Ediciones Chileamérica-CESOC.
- Durán, C. y Rockman, A. (1986). “Análisis psico-histórico de la propaganda de agitación del diario El Mercurio en Chile, 1972-73”. En F. Reyes, C. Ruiz y G. Sunkel (Comp.). *Investigación sobre la prensa en Chile (1974-1984)*. (29-62). Santiago de Chile: CERC-ILET.
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Echeverría, G. (2014). “Agencia y precariedad en los sujetos sociales en el Chile de hoy”. En Jorge Mario Flores (Coord.). *Repensar la psicología y lo comunitario en América Latina* (69-88). Tijuana: Universidad de Tijuana CUT.
- Errázuriz, L.H. (2009). Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, 44(2), 136-157.
- Fernández, J.R. (2010). Fuentes de análisis para el estudio de la prensa diaria. *Anales de Documentación*, 13, 135-158.
- Ferreira, A.R. (2003). *O discurso da violência. As marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Cortez Editora.
- Fielbaum, A. y Thielemann, L. (2010). Pobreza de la experiencia de la pobreza: reflexiones históricas en torno a Pateando piedras y la producción cultural de finales de la dictadura en Chile. *Razón y Palabra*, (74). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199516111020>
- Foucault, M. (2003). El discurso sobre el poder. En *El yo minimalista y otras conversaciones* (pp.33-49). Buenos Aires: La Marca.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Fuenzalida, V. (1985). *La industria fonográfica chilena*. Santiago de Chile: CENECA.
- García, M. (2013). *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Godoy, A. (1986, agosto). Mesa redonda. Pop y Canto Nuevo frente a frente. *La Bicicleta*, 11-15. Extraído de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-82965.html>
- González, J.P. & Rolle, C. (2007). Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, 157 (Terceira Série), 31-54.

- González, J.P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J.P. y Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, J.P., Ohlsen, Ó. y Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, M. y Fontaine, A. (Eds.). (2013). *Los mil días de Allende. Portadas y recortes de prensa. Fotografías y caricaturas*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos.
- Hennion, A. (1983). The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music*, 3, 159-193.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (1991). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: McGraw Hill.
- Herrera, M. (2006). Operación Colombo: La prensa que se calló con Pinochet. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, (96), 18-23.
- Herrero, V. (2014). *Agustín Edwards Eastman. Una biografía desclasificada del dueño de El Mercurio*. Santiago de Chile: Debate.
- Hosokawa, S. (2012). "The Walkman Effect". En J. Sterne (ed.). *The Sound Studies Reader* (pp.104-116). Nueva York: Routledge.
- Ibáñez, J. (1979). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI.
- Ibáñez, J. (1990). *El regreso del sujeto*. Santiago de Chile: Amerinda Editores.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102.
- Junta de Gobierno. (1974). *Política cultural del Gobierno de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Nacional Gabriela Mistral.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lysardo-Dias, D. (2003). "Estereótipo e representação na construção de textos jornalísticos". En H. Mari, I.L. Machado y R. de Mello (Org.). *Análise do discurso em perspectivas*. (389-396). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- Martínez, J.L. (1997). *El ocaso del periodismo*. Barcelona: CIMS.
- Mayos, G. y Brey, A. (Eds.). (2011). *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Península.
- McCombs, M. y Shaw, D. (1972). The Agenda-Setting Function of Mass Media. *Public Opinion Quarterly*, 36(2), 176-187.
- Mönckeberg, M.O. (2013). *Los magnates de la prensa. Concentración de los medios de comunicación en Chile*. Santiago de Chile: Debolsillo.
- Narea, C. (2009). *Mi vida como prisionero*. Santiago de Chile: Editorial Norma.
- Narea, C. (2014). *Los Prisioneros. Biografía de una amistad*. Santiago de Chile: Thabang Ediciones.
- Osorio, J. (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. A

- Contracorriente*, 8(3), 255-286. Recuperado de [http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring\\_11/articles/Osorio.pdf](http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_11/articles/Osorio.pdf)
- Osses, J. (2002). *Exijo ser un héroe. La historia (real) de Los Prisioneros*. Santiago de Chile: Aguilar.
- Parenti, M. (1989). Métodos de tergiversación. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 65-66, 48-61.
- Ponce, D. (2008). *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Potter, J. (1998). *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Reichardt, C. y Cook, T. (1988). Hacia la superación del enfrentamiento entre métodos cualitativos y cuantitativos. En *Métodos cuantitativos y cualitativos en investigación evaluativa* (25-58). Madrid: Morata.
- Reynolds, S. (2013). *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ribas, S. (2011). Verdad, objetividad y exactitud en la Información. *Derecom*, (5), 1-13.
- Rivera, C. (2008). La verdad está en los hechos: una tensión entre objetividad y oposición. Radio Cooperativa en dictadura. *Revista Historia*, 1(41), 79-98.
- Rodríguez, G., Gil, J., y García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Editorial Aljibes.
- Rojas, A. (2009). Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 51-76.
- Salinas, R. (1986). "La autonomía de la prensa: una ilusión". En F. Reyes, C. Ruiz y G. Sunkel (Comp.). *Investigación sobre la prensa en Chile (1974-1984)*. (227-250). Santiago de Chile: CERC-ILET.
- Santa Cruz, E. (2014). *Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Serrano, B. (2013). *Exhumación del olvido. Cronología de la Dictadura 1973-1989*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Shepherd, J., Horn, D., Laing, D., Oliver, P. y Wicke, P. (eds.). (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*. Londres: Continuum.
- Soria, C. (1987). *Derecho de la Información: Análisis de su concepto*. San José de Costa Rica: ECAM.
- Stock, F. (1999). *Corazones Rojos. Biografía no autorizada de Los Prisioneros*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Sunkel, G. (1986). "La investigación sobre la prensa en Chile". En F. Reyes, C. Ruiz y G. Sunkel (Comp.). *Investigación sobre la prensa en Chile (1974-1984)*. (11-28). Santiago de Chile: CERC-ILET.

- Tashakkori, A. y Teddlie, C. [Eds.]. (2003). *Handbook of Mixed Methods in Social & Behavioral Research*. Thousand Oaks: Sage Publications. Recuperado de <http://books.google.co.cr/books?hl=es&lr=&id=F8BFOM8DCKoC&oi=fnd&pg=PR9&dq=Handbook+of+mixed+methods+in+social+%26+behavioral+research&ots=gSiQBBqzNk&sig=nFDTw4B3zKb-kP56vBzwZEEvC8%20-%20v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false>
- Tatit, L. y Lopes, I.C. (2008). *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Torres, L. (1986). "Revistas periodísticas: estrategias de comunicación y coyuntura". En F. Reyes, C. Ruiz y G. Sunkel (Comp.). *Investigación sobre la prensa en Chile (1974-1984)*. (151-184). Santiago de Chile: CERC-ILET.
- Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. (1994). *Discurso, poder y cognición social*. Conferencias realizadas en la Escuela de Ciencias del Lenguaje y Literatura de la Universidad del Valle, Colombia, octubre, 1994.
- Varas, J.M. y González, J.P. (2013). *En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Vilches, P. (2004). "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida". *Revista de Música Latinoamericana*, 25(2), 195-215.
- Vogel, H. (2011). *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Wallis, R. y Malm, K. (1984). *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres: Constable.
- Wiñazki, M. y Campa, R. (1995). *Periodismo: ficción y realidad*. Buenos Aires: Biblos.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

### Diarios

- El Mercurio*, Santiago de Chile, enero de 1984 a diciembre de 1990.
- La Segunda*, Santiago de Chile, enero de 1984 a diciembre de 1990.
- La Nación*, Santiago de Chile, enero de 1984 a diciembre de 1990.
- La Tercera*, Santiago de Chile, enero de 1984 a diciembre de 1990.
- La Época*, Santiago de Chile, marzo de 1987 a diciembre de 1990.
- Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, marzo de 1988.

### Revistas

- La Bicicleta*, Santiago de Chile, agosto de 1986.

## DISCOGRAFÍA

- Los Prisioneros. (1984). La voz de los '80. En *La voz de los '80* [casete]. Santiago, Chile: EMI Odeon Chilena.
- Los Prisioneros. (1986). El baile de los que sobran. En *Pateando Piedras* [casete]. Santiago, Chile: EMI Odeon Chilena.
- Los Prisioneros. (1987). La cultura de la basura. En *La cultura de la basura* [casete]. Santiago, Chile: EMI Odeon Chilena.
- Los Prisioneros. (1990). Corazones rojos. En *Corazones* [casete]. Santiago, Chile: EMI Odeon Chilena.

## ANEXO

### LETRAS DE CANCIONES ANALIZADAS

#### “La voz de los ‘80”

Algo grande está naciendo en la década de los ‘80  
Ya se siente en la atmósfera  
saturada de aburrimiento

Los hippies y los punks tuvieron la ocasión  
de romper el estancamiento  
En las garras de la comercialización  
murió toda la buena intención

Las juventudes cacarearon bastante  
y no convencen ni por sólo un instante  
Pidieron comprensión, amor y paz  
con frases hechas muchos años atrás

Deja la inercia de los ‘70  
abre los ojos, ponte de pie  
Escucha el latido, sintoniza el sonido  
agudiza tus sentidos, date cuenta que estás vivo

Ya viene la fuerza / La voz de los ‘80  
Ya viene la fuerza / La voz de los ‘80  
La voz de los ‘80

En Roma, Lima y en Santander  
la gente de tu edad no sabe qué hacer  
Santiago, Asunción y también Buenos Aires,  
bueno, las cosas no están que arden

Sangre latina necesita el mundo,  
Roja, furiosa y adolescente  
Sangre latina necesita el planeta  
¡adiós barreras! ¡adiós setentas!

Ya viene la fuerza / La voz de los '80  
Ya viene la fuerza / La voz de los '80  
La voz de los '80

En plena edad del plástico  
seremos fuerza, seremos cambio  
No te conformes con mirar  
en los '80 tu rol es estelar  
Tienes la fuerza, eres actor principal

De las entrañas de nuestras ciudades  
surge la piel que vestirá al mundo

Ya viene la fuerza / La voz de los '80  
Ya viene la fuerza / La voz de los '80  
La voz de los '80

Se escucha el murmullo, algo se siente venir  
los últimos vientos de los '70 se mueren  
Mira nuestra juventud  
qué alegría más triste y falsa

Deja la inercia de los '70  
abre los ojos, ponte de pie  
Escucha el latido, sintoniza el sonido  
agudiza tus sentidos, date cuenta que estás vivo

Ya viene la fuerza / La voz de los '80  
Ya viene la fuerza / La voz de los '80  
La voz de los '80

### “El baile de los que sobran”

Es otra noche más de caminar  
Es otro fin de mes sin novedad

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

Únanse al baile de los que sobran  
Nadie nos va echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

Nos dijeron cuando chicos  
jueguen a estudiar  
Los hombres son hermanos  
y juntos deben trabajar

Oías los consejos  
los ojos en el profesor  
Había tanto sol  
sobre las cabezas

Y no fue tan verdad  
porque esos juegos al final  
Terminaron para otros  
con laureles y futuros  
y dejaron a mis amigos  
pateando piedras

Únete al baile de los que sobran  
Nadie nos va echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

Hey, conozco unos cuentos  
sobre el futuro  
Hey, el tiempo en que los aprendí  
fue el más seguro

Bajo los zapatos  
barro más cemento  
El futuro no es ninguno  
de los prometidos en los doce juegos

A otros enseñaron secretos que a ti no  
a otros dieron de verdad  
esa cosa llamada educación

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

Únete al baile de los que sobran  
Nadie nos va echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

Hey, conozco unos cuentos  
sobre el futuro  
Hey, el tiempo en que los aprendí  
fue el más seguro

Únete al baile de los que sobran  
Nadie nos va echar de más  
Nadie nos quiso ayudar de verdad

**“La cultura de la basura”**

Escuchando radio  
Vamos al estadio  
Nos gusta el Julio Iglesias y el rockabilly

Tenemos la cultura de la basura  
Tenemos la cabeza dura

Comemos pan con pan  
Leemos historietas  
La tele nos da sueño, pero de noche  
Conservo un afiche de Raphael y me peino como él  
Tengo un casete de Luis Miguel y colecciono servilletas de papel

De la cultura de la basura  
De la cultura de la basura

No vamos al estadio  
Escuchando radio  
Nos carga Julio Iglesias y el jabón Lux

Odiamos a los jefes de nuestra fábrica  
Copiamos a los jefes de nuestra fábrica  
Cenamos con los jefes de nuestra fábrica  
Marchamos por los jefes de nuestra fábrica

De la cultura de la basura  
De la cultura de la basura

Somos la cultura de la basura  
tenemos la cabeza dura  
Somos la cultura de la basura  
tenemos toda el alma dura

### “Corazones rojos”

Corazones rojos, corazones fuertes  
Espaldas débiles de mujer  
Mil insultos como mil latigazos  
Mil latigazos, dame de comer  
De comer cordura, de comer comida  
Yo sabré cómo traicionar  
Traicionar y jamás pagar, porque yo soy un hombre y no te puedo mirar

Eres ciudadana de segunda clase, sin privilegios y sin honor  
Porque yo doy la plata estás forzada a rendirme honores y seguir mi humor  
Búscate un trabajo, estudia algo  
La mitad del sueldo y doble labor  
Si te quejas ahí está la puerta, no estás autorizada para dar opinión  
Corazones rojos, corazones fuertes, corazones rojos

¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!

De tu amor de niña sacaré ventaja, de tu amor de adulta me reiré  
Con tu amor de madre dormiré una siesta y a tu amor de esposa le mentiré  
Nosotros inventamos, nosotros compramos  
Ganamos batallas y también marchamos  
Tú lloras de nada y te quejas de todo para cuando a veces nos emborrachamos  
Corazones rojos, corazones fuertes

¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!

En la casa te queremos ver lavando ropa, pensando en él  
Con las manos sarmentosas y la entrepierna bien jugosa  
Ten cuidado con lo que piensas, hay un alguien sobre ti  
Seguirá esta historia, seguirá este orden  
Porque Dios así lo quiso, ¡porque Dios también es hombre!

¡Hey, mujeres!  
(¡Y no me digas nada a mí!)  
¡Hey, mujeres!  
(¡Corazones rojos, no me miren así!)

¡Hey, mujeres!  
(¡Y no me digas nada a mí!)  
¡Hey, mujeres!  
(¡Corazones rojos!)  
¡Hey, mujeres!  
(No me digas nada a mí...)  
¡Hey, mujeres!  
(Corazones rojos)  
¡Hey, mujeres!  
¡Hey, mujeres!  
¡Hey!