



Los Prisioneros: entre la *new wave* y la Nueva Ola

Los Prisioneros: between *new wave* and *Nueva Ola*

Rodrigo Arrey
Magíster en Musicología Latinoamericana
Universidad Alberto Hurtado, Chile
herehoi93@gmail.com

Recibido: 11/11/2019

Aceptado: 17/12/2019

Publicado: 30/ 1/ 2020

Resumen

El presente artículo tiene por objeto problematizar la relación entre baile y letras con contenido social interpeladas por las canciones de Los Prisioneros durante los años ochenta en Chile, atendiendo la narrativa de sus propios integrantes. Tomando distancia de interpretaciones que suelen focalizarse en las letras de las canciones de la banda, se analiza la compleja postura adoptada por el trío chileno de pop rock respecto al baile y el compromiso social –documentada principalmente en revistas de la época– con el propósito de hacer legibles problemáticas en torno a la relación de sujetos jóvenes con el cuerpo y la memoria durante la década. En el desarrollo de esta investigación convergen tanto la influencia de la *new wave* norteamericana y británica en Los Prisioneros –especialmente en lo concerniente a la recuperación de estilos de rock de los años sesenta– así como la influencia musical y discursiva de la Nueva Ola chilena en la agrupación –prestando especial atención a los términos de su antagónica relación con la Nueva Canción Chilena durante los años sesenta.

Palabras clave: baile, canción comprometida, memoria, Nueva Canción Chilena, Nueva Ola

Abstract

The purpose of this paper is to problematize the relationship between dance and socially conscious lyrics interpellated by the songs of Los Prisioneros during the eighties in Chile, attending to the narrative of the members of the band. At a distance from interpretations that usually focus on the meanings of the lyrics in the band's songs, the complex stance adopted by the Chilean pop rock trio regarding dance and social commitment –documented mainly in magazines of the period– is analyzed for the purpose of making readable certain problems around the relationship of young subjects with the body and memory during the decade. This research points to the convergence of

the influence of both American and British new wave artists in Los Prisioneros –especially regarding the recovery of sixties rock styles– as well as the musical and discursive influence of the Chilean Nueva Ola on the band –with attention to the terms of its antagonistic relationship with Chilean New Song during the sixties.

Keywords: dance, militant song, memory, New Chilean Song, new wave

Si en algo coinciden audiencias de distintas generaciones, y también los círculos de investigación periodística y académica, es en reconocer las letras de las canciones de Los Prisioneros como el principal componente de su relevancia social y cultural en nuestro país. Este énfasis sobre las letras podría evidenciarse, por ejemplo, en un reportaje realizado por Televisión Nacional de Chile, TVN, conmemorando los 30 años del segundo álbum de la agrupación, *Pateando Piedras* (EMI, 1986), en el cual entrevistados y periodistas destacan la trascendencia de los versos del trío chileno y su función como herramientas de resistencia contra la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989) durante los años ochenta. Desde una vereda académica, Vilches (2004) refuerza esta tendencia calificando a Los Prisioneros como herederos del espíritu comprometido de artistas pertenecientes a la Nueva Canción Chilena –específicamente, Violeta Parra y Víctor Jara– circunscribiendo su análisis al contenido de las letras y declaraciones públicas de la banda. De modo similar proceden Fielbaum y Thielemann (2010), quienes interpretan las letras de los dos primeros álbumes del grupo a la luz de distintas transformaciones económicas, sociales y culturales del Chile de los años ochenta¹.

Sin desestimar la importancia que cobrarían los versos de Los Prisioneros al momento de arrojar luz sobre distintos procesos sociales, culturales y políticos del panorama chileno de los ochenta, un aspecto transversal al tipo de lecturas mencionadas anteriormente consiste en la notoria ausencia de una discusión musical sobre sus canciones. Y si bien cabe reconocer que en muchas oportunidades los elementos musicales son examinados, estos suelen tratarse subalternamente respecto al significado de las letras, esquivando las problemáticas que podría suponer una consideración más compleja entre ambas dimensiones. El fondo del asunto, en cualquier caso, estriba en que no estamos lidiando con letras sueltas sino con canciones: insistencia que el propio Jorge González (1964-), manifestará en reiteradas ocasiones a lo largo de su trayectoria con Los Prisioneros, destacando sobre todo la importancia del ritmo y el baile. Así, en una entrevista para la revista cultural chilena *La Bicicleta*, el ex-líder de Los Prisioneros expresaba:

Me gustaría que la gente bailara y no tuviera idea de la letra. La parte rítmica nos interesa mucho; nosotros somos un grupo de discotec. La gente no está acostumbrada a la mentalidad de tipos como nosotros, que quieren aparecer en todos lados, que quieren que los demás bailen, que sean jóvenes, y que en el fondo son alegres, a pesar de que tengan unas letras críticas. La gente siempre quiere que uno se tire al suelo y sea completamente comprometido-intelectual o, al contrario, que uno sea absolutamente huevón y que cante solamente cosas de amor no más y que lo bailen. Nosotros somos una mezcla de ambas cosas y no somos ninguna (*La Bicicleta*, 70, 11/ 4/1986).

El objetivo principal de este artículo consiste en sopesar los alcances de esta última declaración: Los Prisioneros son *una mezcla de ambas cosas y no son ninguna*. ¿Cómo y en qué

¹ Este artículo desarrolla algunas ideas de la tesis homónima aprobada en el Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado (2019).

sentido podría entenderse la relación entre baile y letras con contenido social en las canciones de Los Prisioneros? ¿Qué elementos sería pertinente abordar y qué argumentos se juegan en el proceso de pensar esta relación? Se aduce que al menos dos conceptos son fundamentales para desarrollar estas interrogantes. Uno de ellos es el *cuerpo*. La música, como señala Shepherd (2015), es un medio eminentemente corporal en cuanto su fuerza performativa no se agota en procesos de significación, sino que se extiende a modos de afectarnos a un nivel corporal eludiendo la conciencia. En este sentido, el baile propiciado por la música figura como una experiencia más física que intelectual, cuyo propósito “pareciera ser el de ser capaz de moverse *sin* tener que pensar, en *ser* bailado” (Blacking 1977 citado en Shepherd 2015: 93).

A la luz de esta consideración, puede formularse una pregunta crucial respecto al baile interpelado por algunas bandas del Nuevo Pop Chileno en los ochenta –entre ellas, Los Prisioneros: ¿fue ese baile solo un vehículo para transmitir mensajes sociales más efectivamente entre audiencias jóvenes de la época –como parece sugerir Jorge “Yogui” Alvarado, líder de la banda chilena Emociones Clandestinas (García 2013: 386)– o fue el contenido social la coartada que esas audiencias necesitaron para acceder a los placeres de un baile que no podría desestimarse como pura entretención en un contexto agudamente politizado en tales términos? La diferencia que separa ambas preguntas no es menor, pues entraña complicidad con un *falogocentrismo* transversal a distintos ámbitos de la cultura Occidental –esto es, una primacía de lo mental, lo significativo y su equivalencia con lo masculino por sobre lo corporal, lo sensual y su equivalencia con lo femenino (Gilbert y Pearson 1999: 85)–.

De este modo, vislumbrar el baile como un elemento secundario, como mero vehículo del significado, presupone una primacía del intelecto por sobre el cuerpo que resuena con la implícita desestimación del baile por parte de algunos artistas de la Nueva Canción Chilena a comienzos de los setenta y del Canto Nuevo durante los ochenta. ¿Qué diálogo histórico –preguntamos entonces– entablan Los Prisioneros con la tradición chilena de música comprometida? ¿De qué modo el baile promovido activa y conscientemente por la banda constituye un factor de discontinuidad respecto de movimientos como la Nueva Canción Chilena o el Canto Nuevo? Puede anticiparse desde el comienzo que esta discontinuidad no sería reductible a una mera diferencia de géneros musicales, pues lo decisivo comprendería presuposiciones y valores sobre el cuerpo.

El segundo concepto a considerar es el de *juventud*. El baile social², configurado desde la segunda mitad del siglo pasado como un potencial espacio de convergencia para grupos sociales marginalizados –en términos de género, raza, clase o edad– figura como sitio de resistencia cultural para muchos jóvenes de sectores medios y populares durante los ochenta en Chile. En medio de un escenario caracterizado por inéditos índices de desempleo originados por la crisis económica de 1982, y amenazados por una represión devenida cotidiana en dictadura, las juventudes de la época tuvieron que lidiar además con discursos y presiones provenientes de sectores de izquierda que habrían de caracterizarlos como sujetos sin memoria: como una generación, según Feixa y González (2013), “que se rebela porque no tiene memoria del pasado” (105). La afinidad de estos discursos con un falogocentrismo que diagnosticaría el baile como síntoma de esa falta de memoria es evidente en las palabras del subdirector de *La Bicicleta*, Álvaro Godoy. La de los ochenta es, según Godoy, una generación de:

² Gilbert y Pearson (1999) distinguen el baile social del académico (*performance dance*) como una experiencia grupal compuesta principalmente por gente sin competencia profesional, no concebida para espectadores y que impone resistencia a ser sistematizada semióticamente.

chicos onda pop que [...] prefieren integrarse lo más pronto posible al baile y jugar a triunfadores. [...] No tienen forma de añorar el pasado y se rebuscan para vivir el presente a todo dar. Critican, gritan, patalean como todos los lolos de todos los tiempos... y les gusta hacerlo bailando (*La Bicicleta*, 74, 3/1987).

Ante esto podemos preguntarnos, ¿qué régimen de memoria está en juego cuando sectores de izquierda acusan una falta de memoria en los jóvenes de los ochenta? ¿Cómo podría interpretarse la influencia musical de movimientos como la Nueva Ola chilena en Los Prisioneros? Y, por último, ¿qué afinidades pueden trazarse entre esa influencia y el influjo de la *new wave* en Chile durante los años ochenta?

Lo estamos pasando muy bien: baile deconstructivo en Los Prisioneros

Entender la música como experiencia corporal es reparar sobre la materialidad sonora que la constituye como fenómeno específico, pues es la materialidad del sonido lo que distingue a la música de otras formas de comunicación visual y lo que la vincula a la experiencia del baile. Sin embargo, es importante puntualizar que la materialidad musical y su capacidad para afectarnos depende de condiciones sociales, históricas y culturales particulares. En consecuencia, cualquier esfuerzo por distinguir rigurosamente los efectos materiales de los significativos en la experiencia musical resulta problemático. Gilbert (2004) sugiere una salida pragmática a este dilema invitándonos a considerar “un *continuum* organizado de la experiencia” donde podrían ubicarse “la abstracción pura de la cognición en un extremo de la escala, y la pura corporalidad o la abyección del pánico, o el orgasmo, en el otro”. Es en estos términos que bailar música podría considerarse una experiencia *más* corporal que escucharla concentradamente o leerla en silencio desde una partitura –pese a que todas implican en distintos grados tanto elementos significativos como corporales. Bourdieu indica al respecto:

La música es una ‘cosa corporal’; encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más ‘mística’, la más ‘espiritual’ de las artes es quizá sencillamente la más corporal (1984: 177).

Sin embargo, uno de los proyectos centrales del discurso falogocéntrico en la cultura Occidental ha sido el de jerarquizar y mantener separadas ambas dimensiones de la experiencia musical, estableciendo modos de inteligibilidad que permitirían distinguir músicas –y bailes (Fogarty 2015: 245-246)– intelectuales y corporales, serios y de entretenimiento, de arte y populares³. Lo que puede inferirse de esto, en definitiva, es que la distinción entre cuerpo y mente es cultural, social e históricamente determinada. McClary (2007) nos recuerda en este sentido el incesante conflicto que han suscitado los efectos corporales de la música y el baile tanto en sectores políticos conservadores como progresistas: mientras los primeros suelen denunciar los efectos sociales desestabilizadores del baile, los segundos acusan su ausencia de significación lingüística y consecuente inutilidad política.

³ Es importante aclarar que estas distinciones no se acotan a oposiciones entre lo académico por un lado y lo popular por otro: pues incluso dentro del ámbito popular podrían reconocerse tales prioridades y jerarquizaciones. Como indican Gilbert y Pearson (1999), si bien “los valores dominantes de la cultura occidental privilegian un conjunto particular de términos y prioridades a expensa de otros” estas prioridades “pueden manifestarse ellas mismas de variadas maneras en diferentes tiempos y espacios” (71).

La izquierda usualmente ha intentado aprovechar la música canalizando sus energías hacia fines pragmáticos –más evidentemente en estilos *pseudo-folk*, que funcionan presuponiendo un vínculo sin mediaciones con raíces tradicionales y minimizando la interferencia de la música como tal–. La canción folclórica política es la versión izquierdista del himno calvinista: las letras sobresalen para controlar “el significado”, la música queda reducida al estatus de vehículo, cualquier apelación desfavorable al cuerpo eliminada (McClary 2007: 203).

Esta descripción encuentra diversas correspondencias con el proyecto y *ethos* de la Nueva Canción Chilena a comienzos de los años setenta. “Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón” expresan los versos de un Víctor Jara que prioriza el significado de sus canciones por sobre cualquier placer derivado del timbre o *grano* (Barthes 1986) de su voz. Cuestión problemática, pues ¿por qué emplear un medio corporal como el musical para establecer una relación que se esfuerza por suprimir lo corporal de su ecuación? La respuesta guarda relación con el fin pedagógico usualmente perseguido por músicas amparadas bajo la etiqueta de compromiso social: los versos en cuestión –de la canción “Manifiesto” (1974)– interpelan a su auditor a “escoger” el significado de las letras desentendiéndose de cualquier materialidad musical. Y en ello, se aduce, reside su fuerza didáctica e incluso, espiritual. Este intento por suprimir el cuerpo de la experiencia musical se percibe también en las memorias de Osvaldo “Gitano” Rodríguez a propósito de la compleja relación de la Nueva Canción Chilena con el baile:

Las canciones de la Nueva Trova nos conmovieron desde un comienzo, no sólo por su calidad de fondo y forma, sino porque empleaban ritmos, instrumentos y formas musicales que, en cierto modo, nosotros combatíamos. [...] Porque ¿cuántas canciones bailables tiene la Nueva Canción Chilena? [...] Resulta complicado y hasta inútil plantearse este problema a diez años o más de todo eso. Preguntarse por ejemplo si hubiésemos conquistado más amigos cantándoles canciones que se bailan (1984: 132-133).

Un rasgo sobresaliente de este testimonio es que, aun cuando admite una subestimación del baile entre artistas de la Nueva Canción Chilena, el modo en cómo evalúa retrospectivamente su importancia se reduce a una consideración pragmática del mismo: fuera de discusión quedan los placeres corporales del baile –el bailar por bailar, podría decirse– para estimar solo su desaprovechado potencial como herramienta de conversión ideológica.

Es esta prioridad del significado lo que encontraría continuidad entre artistas del Canto Nuevo durante los años ochenta: la atención exigida sobre un mensaje que esperaría ser interpretado correctamente por auditores descorporeizados⁴. Y donde el baile, en consecuencia, deviene un exceso: un obstáculo para el espíritu de una tradición cuyo propósito –en palabras del líder de Quilapayún, Eduardo Carrasco (1940-)– sería “hacer música expresiva sin adornos ni exageraciones” (Morris 2014: 21). Este exceso será entonces el elemento decisivo que diferenciará a Los Prisioneros tanto de la Nueva Canción Chilena como del Canto Nuevo⁵.

⁴ Osorio (2011) precisa que, más que metafóricas, las letras de muchos artistas pertenecientes al Canto Nuevo se ubican “en un espacio poético intermedio entre la significación directa e indirecta de un mensaje, que busca ser decodificado claramente por un público auditor” (263).

⁵ En un reportaje que “enjuicia” a Miguel Piñera en el número 30 de *La Bicicleta* el año 1983, se acusa a este de “permitir que se baile a Violeta Parra”. Piñera se “defiende” en el número 32 de la revista argumentando que una norteamericana habría comenzado a bailar El Albertío “sin saber quién era Violeta y lo que decía el tema”, para que luego “desgraciadamente” toda la gente la siguiera en el baile.

En su discusión sobre el rol del baile en manifestaciones sociales, Marchart (2013) analiza el slogan “si no puedo bailar no es mi revolución” –atribuido erróneamente a la anarquista Emma Goldman– argumentando que este representaría la exigencia de un elemento innecesario o excesivo añadido a la causa principal por la que se lucha, y cuyo propósito sería recordar que ninguna protesta persigue solo consideraciones utilitarias –esto es, que la revolución no resuelve todos los antagonismos sociales–. Extrapolando esta reflexión, puede sostenerse que el deseo de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo por controlar el significado de sus canciones eliminando cualquier exceso –traicionando la célebre frase de Salvador Allende “no hay revolución sin canciones”– será algo que Los Prisioneros rechazarán en función de articular la promesa de un exceso mediante el baile. Pero, ¿fue el baile solo una representación simbólica de ese exceso? Gilbert y Pearson destacan un punto fundamental sobre las culturas de baile:

Quizás el deseo subyacente de las culturas del baile es siempre el intento por borrar la distancia entre una perfección inconseguible –un futuro sin lugar, un tiempo sin espacio– y la pura espacialidad del presente. Una apertura radical a las posibilidades –sociales, políticas, emocionales, tecnológicas– del futuro se convierte en una demanda para que toda la espera y los esfuerzos cesen en la obtención de un presente perfecto, aunque sea momentáneo (1999: 167).

Este exceso que es el baile en Los Prisioneros, entonces, se vive corporalmente en el presente. Un presente, sin embargo, que no podría desestimarse como un vacío *carpe diem*: pues cabe pensarlo mejor como la anticipación de un futuro donde mente y cuerpo no son dimensiones opuestas, donde la protesta puede bailarse. Quizás la canción que mejor represente esta unión sea “Lo estamos pasando muy bien” del álbum *La cultura de la basura* (EMI, 1987). La interpretación usual de sus versos como una ironía social sobre la dictadura soslaya la energía del coro de la canción, el cual sugiere un modo de experiencia en el que los momentos de crítica social se confunden con los placeres del baile y la entretención. Y esto último resulta fundamental: pues esta unión entre cuerpo y mente no equivale a sostener –como lo hace Álvaro Godoy en el artículo mencionado al comienzo– que las canciones de Los Prisioneros sean “discursos bailables”, donde bailar se concibe como mero adjetivo del discurso. El baile en este caso se resiste a ser tan solo un vehículo del contenido, pues ambos elementos están dispuestos de manera que ninguno domine sobre el otro. Jorge González sentencia al respecto:

No son necesariamente separables la música para bailar de las letras que tengan alguna finalidad. Tenemos canciones como ‘Sexo’ que tienen una idea pesada y que más encima se pueden bailar. No creemos que haya momentos para la cultura y momentos para pasarlo bien. Los dos momentos son lo mismo (*La Bicicleta* 73, 8/1986).

Y este parece ser el punto crucial: las canciones de Los Prisioneros no invierten la prioridad falogocéntrica de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo. Su respuesta no consistió en privilegiar rencorosamente los placeres del baile, sino en problematizar esa misma separación al integrar crítica social en sus canciones, pero anulando cualquier primacía de un término sobre el otro⁶. Siguiendo a Gilbert y Pearson, este ejercicio puede entenderse como una *deconstrucción* de la canción comprometida:

⁶ En la canción “Sexo” puede rastrearse un ejercicio homólogo: la frase de la canción “Gamulán que se duerme se lo lleva la corriente / tangente de cuarenta y cinco” –un sinsentido cuyo origen remite, según Narea (2009), a la adolescencia del trío sanmiguelino– interrumpe cualquier interpretación de la letra de la canción como un todo significativo. “La simpleza de Los Prisioneros es relativa” expresa Jorge en uno de los suplementos *Super Rock* el año

El problema es, entonces, que las estrategias que *simplemente* promueven “feminidad” [...] pueden terminar reproduciendo los términos de la cultura dominante, y las estrategias que *simplemente* los rechazan pueden también terminar reproduciéndolos. La tarea [...] no es rechazar o invertir términos o distinciones producidas por los discursos dominantes, sino *deconstruirlas*, y al hacer esto problematizar los términos en sí mismos (1999: 103).

Resulta fundamental detallar el contexto de esta problematización. El consenso implícito entre la dictadura y las fuerzas de oposición durante los años ochenta residió en reconocer que las músicas bailables colaboraban con la estabilidad del régimen. “Antes que pensar había que cantar o bailar” comenta Sergio Riesenberg –exdirector del Festival de Viña del Mar– a propósito del panorama cultural de la década (Contardo y García 2005: 16). La oscilante y ambigua percepción de Los Prisioneros tanto por parte de la dictadura como por la oposición se vincula profundamente con esto. Claudio Narea afirma al respecto en el reportaje de TVN *Los Prisioneros: Más allá del rock*:

Muchas veces izquierdistas pensaban que nosotros éramos de derecha, porque tampoco coincidía con el lenguaje que ellos ocupaban, y los de derecha pensaban que éramos comunistas. Y el problema es que no éramos nada: éramos nosotros mismos no más, que agarrábamos de acá o de allá e íbamos formando nuestra propia opinión [2016].

Y es la fuerza de esta “propia opinión” que no es capturada por los antagonismos políticos del período lo que nos permite comprender las motivaciones de la banda para realizar esta problematización: el estigma de la juventud como habitantes del tiempo presente. En una entrevista para el reportaje *Los Prisioneros* realizada por el noticiero Teleanálisis el año 1988, Miguel Tapia expresaba:

Es muy grato para nosotros mandar a todo el mundo a la cresta. [...] Y es grato esto porque lo estamos haciendo ahora cuando todavía somos jóvenes. Después el conjunto se va a acabar [...] pero fue choro haber dicho esto cuando uno es joven. Yo creo que esa cuestión yo la voy a recordar toda mi vida: que cuando nosotros fuimos jóvenes, abrimos la boca y dijimos cosas tan verdaderas, y que la gente lo creyó y que es cierto.

No resulta sencillo determinar la posición exacta desde la cual Miguel –con 24 años– nos habla: sus palabras no son las de un adulto que evalúa retrospectivamente sus años de juventud, sino las de un joven que imagina la mirada evaluadora de un adulto. Observarse a sí mismo como adulto importa más por la confianza y autonomía que tal ejercicio confiere al Miguel de los ochenta, que por el cumplimiento o no de esa promesa con el pasar de los años⁷. Esta autonomía, sin embargo, no invierte la jerarquía de los roles en cuestión. Las palabras de Miguel no son una celebración de la condición juvenil, sino todo lo contrario: *presuponen una ausencia de diferencias fundamentales entre jóvenes y adultos*. Sus palabras debilitan significaciones hegemónicas de los jóvenes como habitantes de un presente absoluto a quienes la dictadura habría arrebatado una

1987, “porque si bien podemos ponernos ‘cabezones’, a veces se nos asoma el cabro chico y lo pasamos muy bien con cuestiones que a un tipo del Café del Cerro le parecerían absurdas. [...] Los Prisioneros somos una mezcla de ambas cosas: de lo intelectual y de lo simplón, y por eso hemos tenido éxito.”

⁷ Confianza que reconoce una opinión en la revista *Mundo Diners* 60, 11/1987, para el reportaje “Los Prisioneros: ¿Quieren Dinero?”: “Yo creo –dice un joven de 21 años– que a la gente le gustan también porque son autoritarios y superseguros de sí mismos, algo a lo que no estamos habitualmente acostumbrados. Esas personas generalmente tienen arrastre”.

memoria fundamental para su vida política; y de los adultos como únicas voces autorizadas para esa política en función de una memoria definida en sus propios términos.

Los Prisioneros fueron conscientes de los reduccionismos psicosociales sobre la juventud que los encasillaron en un presente abandonado al baile, oponiéndolos a cualquier memoria del pasado y cualquier compromiso con el futuro. Pero vivir el presente mediante el baile que interpelaron las canciones de Los Prisioneros no fue la expresión de “una voz nihilista que se felicita por la falta de identidad”, que “rechaza toda historia, se solaza en la actualidad y la contingencia, pero a la vez [...] prescinde de todo compromiso” (Jocelyn-Holt 1998: 197). Por el contrario, fue una respuesta perspicaz –y con alcances profundos, como veremos– al falogocentrismo de la Nueva Canción Chilena, del Canto Nuevo y, por supuesto, al de la dictadura, para la cual la juventud era solo el relevo de una nación planificada a la fuerza.

Amor, amor, donde oí esa palabra antes: Los Prisioneros entre la new wave y la Nueva Ola

No hay que ser musicólogo ni sociólogo para percibir la enorme distancia que hay en las creaciones de ambas épocas. El pop se parece a la Nueva Ola como un melodrama a su parodia, como una corbata humita de un frac a [la de un] “freak”, como un Jorge González a un Luis Dimas (Álvaro Godoy, *La Bicicleta* 74, 3/1987).

En el marco del primer Festival del Nuevo Pop Chileno organizado a fines de 1985 en el Velódromo del Estadio Nacional, Jorge González expresaba sobre Los Prisioneros: “En un comienzo nosotros éramos lo juguetitos de los intelectualoides, ahora nos hemos masificado y creemos que llegaremos a ser tan importantes como lo fue la Nueva Ola” (en González 2017: 283). La relación de Los Prisioneros con la Nueva Ola durante los años ochenta se vincula con dos aspectos que pueden desglosarse de esta última declaración: la *masividad* y el *baile*. Respecto al primer elemento, cabe interrogar las nociones sobre “lo popular” que enmarcaron y regularon diversas problemáticas durante la década: ¿fue lo popular la música “del pueblo” promovida por la Nueva Canción Chilena a comienzos de los setenta, cuyo proyecto el Canto Nuevo habría buscado continuar en dictadura? ¿O fue lo popular la amplia masividad que alcanzaron artistas de la Nueva Ola durante los años sesenta? Party señala que entre los años 1970 y 1973, la Nueva Canción Chilena estuvo “ampliamente ausente de las radios [percibiendo] malos resultados en términos de ventas de discos” (2010: 674), con la mayoría de chilenos sintonizando artistas de balada romántica y Nueva Ola. Esto resulta pertinente pues, durante los ochenta, Los Prisioneros se inclinaron por la masividad de los nuevaoleros *en respuesta* al proyecto pedagógico de la Nueva Canción Chilena que monopolizaba para sí la noción de lo popular como expresión auténtica del pueblo. Jorge González hace evidente este desacuerdo:

P: ¿Qué pasaba con otras tradiciones musicales, como la de Violeta Parra?

Jorge: Pero, ¿dónde se escuchan esas tradiciones? ¿Dónde están? ¿Son realmente el sentimiento del pueblo o son lo que nosotros quisiéramos que fuera el sentimiento del pueblo? ¿Son la identidad chilena o lo que debería ser la identidad chilena? (*La Bicicleta* 61, 7/1985).

Por otro lado, es en el baile que la Nueva Ola converge con la *new wave* británica y norteamericana en Los Prisioneros. En respuesta al carácter contemplativo, extendido y extravagante del rock dominante de los setenta –heredero del legado hippie de los sesenta– la *new wave* de comienzos de los ochenta empuñó un rock directo y, sobre todo,ailable. Bandas como The Cars, The Knack, Devo, Blondie, The B52’s y Talking Heads –que conforman lo que Cateforis

(2011) denomina la *primera ola estadounidense de la new wave* (1978-1981)– se definieron en abierta oposición al panorama hippie de los setenta. La *new wave* se etiquetó consecuentemente como un movimiento moderno y orientado hacia el futuro. Pero ese futuro, paradójicamente, encontrará inspiración en modernidades pasadas: es lo que agrupaciones como The B52’s –con sus referencias a la ciencia ficción y la moda de finales los cincuenta–, The Cars –con riffs que evitarían el virtuosismo del *blues rock* para destacar su influencia *rockabilly* acompañada de órganos *combo* de los sesenta– o The Knack –y su *power pop*⁸ que traería de vuelta armonías vocales de la invasión británica y el sonido energético del *garage rock* norteamericano de mediados de los sesenta– movilizarán con objeto de tomar un desvío histórico y realizar una crítica al rock psicodélico dominante de los setenta. En palabras de Covach y Flory:

Al rechazar el presente hippie, ¿estaban los new-wavers abogando un regreso al rock del pasado? La respuesta es no; en vez de eso, los músicos new wave hacían referencias irónicas a músicas previas –no estaban abrazando estilos pasados, sino que los usaban para ofrecer una crítica del presente y una visión del futuro (2018: 396).

Uno de los elementos que hizoailable a la *new wave* a comienzos de la década fue el patrón rítmico *double backbeat* –denominado también “Mersey Beat” por su cercana asociación con Los Beatles (Figura 1)–. Puede describirse como la acentuación de tiempos débiles en un compás de cuatro cuatros, subdividiendo el segundo tiempo en corcheas y manteniendo el cuarto tiempo en negra. Para Cateforis (2011), el énfasis de corcheas del segundo tiempo –ejecutado por la caja de la batería– lo haría “particularmente adaptable a tempos medios y rápidos”, con su acentuación “empujando el ritmo hacia adelante” (143)⁹.

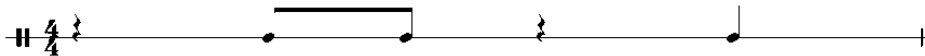


Figura 1: *Double backbeat* o “Mersey Beat”.

Homólogamente, pueden pensarse las múltiples referencias musicales de la Nueva Ola en Los Prisioneros cumpliendo una función crítica similar, pero dirigida en este caso al carácter contemplativo y melancólico del Canto Nuevo. Entre estas referencias, la sección intermedia de “Paramar”, “Sexo” y “Mentalidad televisiva” –todas reproducen el patrón *double backbeat* en la batería acompañada por una guitarra que replica los arpegios “muteados” característicos de los nuevaoleros¹⁰–; la influencia compositiva directa en casos como “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos” –compuesta a partir de la canción “Buena suerte” del grupo venezolano de los años sesenta Las Cuatro Monedas– y “Una mujer que no llame la atención” –inspirada vocalmente a partir de la agrupación Dúo Dinámico, que si bien pertenece al pop español, comparte muchas características musicales con los nuevaoleros locales–. En el caso de “Una mujer que no

⁸ Etiqueta acuñada por Pete Townshend para valorar un rock directo y accesible contra la creciente experimentación de finales de la década –motivada por el giro conceptual de Los Beatles con su álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967 (Cateforis 2011: 243)–.

⁹ “Bandas como los B52’s –agrega Cateforis (2011)– sacudieron a las audiencias de rock de vuelta en las pistas de baile al tomar lo que había sido un tempo excepcionalmente rápido a mediados de los setenta, aproximadamente 160 BPM, y transformándolo en la norma” (2).

¹⁰ Con el objeto de ofrecer un ejemplo, puede pensarse en la canción *Contigo en verano* por Willy Monti.

llame la atención” puede identificarse además el juego vocal de *tendedero*¹¹ característico de las armonías vocales de comienzos de los sesenta (Figura 2). Y en la canción “Quién mató a Marilyn” –que también reproduce el *double backbeat* durante su interludio instrumental– puede escucharse la emulación sintetizada de un órgano reminiscente del sonido *combo* empleado por conjuntos como Los Ángeles Negros durante los sesenta.



Figura 2. Armonía de *tendedero* en “Una mujer que no llame la atención”.

Resulta iluminador además el vínculo que Jorge González identifica en el uso de guitarras con tono limpio: “Lo bueno que tenía el ska, *aparte de que recordaba a la Nueva Ola*, era que sonaba tarriente, y por eso para nosotros era fácil de tocarla”¹² (cursiva propia). Narea resalta la insistencia de Jorge González por esta sonoridad durante el proceso compositivo del álbum *Pateando Piedras* (1986): “Jorge quería que las guitarras fueran limpias y ecualizó el amplificador a su gusto. [...] Si eran sus canciones y él quería que la guitarra fuera limpia, así debía ser.” (2009: 83). Sin embargo, es una reflexión del guitarrista la que nos permite desarrollar y entender más claramente la importancia de todas estas referencias.

Desde los primeros años sesenta hubo cantantes en la llamada Nueva Ola que se conectaron con los auditores, transformándose en ídolos de todo el país. Pero luego los grupos de rock nacidos a mitad de esa década, se diferenciaron de sus antecesores siguiendo el ejemplo de los músicos anglosajones; es decir, se fueron haciendo difíciles de comprender y se alejaron cada vez más del público. De ahí en adelante los rockeros siempre sintieron que ser conocidos o ser ‘comerciales’ era sinónimo de ser vendidos y poco honestos, y huyeron de eso. Jorge González ha dicho muchas veces *que la letra era un relleno en las canciones de Los Prisioneros*, un buen relleno. Él fue quien inventó aquellas canciones. Pero yo estoy de acuerdo con eso (Narea, 2009: 65) [cursiva propia].

Y el baile jugó un papel fundamental en esa relación de cercanía que la Nueva Ola logró establecer con sus audiencias. Puesto que muchos jóvenes chilenos de comienzos de los sesenta escucharon canciones de la Nueva Ola en inglés –sobre todo durante su primera etapa entre 1960 y 1962 (González y Rolle 2005: 633)– puede argumentarse que la primacía falogocéntrica del significado de las canciones o de su autenticidad¹³ se vio desplazada por un énfasis sobre las cualidades materiales de la música –por el *grano* de sus voces, pero, sobre todo, por su dimensión

¹¹ Cateforis (2011) denomina armonía vocal de *tendedero* (“clothesline harmony”) al característico juego melódico –propio de canciones como “Please Please Me” de Los Beatles– en el cual una voz aguda se mantiene como nota pedal mientras otra voz grave ejecuta una línea melódica descendente (138).

¹² Esta declaración aparece en una entrevista realizada el año 2002, publicada en el ya desaparecido sitio web de Los Prisioneros. La entrevista puede recuperarse desde <https://www.larata.cl/noticias/jorge-gonzalez-analiza-la-voz-de-los-80-cancion-por-cancion/> [12/2019].

¹³ González y Rolle (2005) nos permiten inferir que la percepción de una “imitación” en los nuevaoleros chilenos es debatible si consideramos que la juventud chilena accedía primero a las canciones a través de sus intérpretes chilenos. En otras palabras, es difícil pensar que la gente los percibiera como imitadores si consideramos que en muchos casos los jóvenes de la época nunca llegaron a escuchar las versiones originales, o las escuchaban luego de escuchar las versiones chilenas –lo cual hasta cierto punto invierte la percepción de la copia con el original–.

rítmica yailable. Es más, con lo que hubo de denominarse fiebre del twist en los sesenta, el baile devino una práctica mucho más sencilla y des-intelectualizada. “Nadie baila mal el twist”, comenta Sergio Pujol (citado en González y Rolle, 2005) en oposición al baile técnico y acrobático del rock and roll que le precedía.

La Nueva Ola se constituyó desde esta perspectiva como el “otro” de la Nueva Canción Chilena: el baile y la masividad se configuraron como *exterior constitutivo* de la Nueva Canción Chilena, como elementos desde los cuales la Nueva Canción Chilena se definió *en oposición*. La Nueva Ola representó el cuerpo en contraposición a la mente, el baile que interrumpió el mensaje social, la entretención que entorpeció la seriedad revolucionaria. Las referencias musicales de la Nueva Ola en Los Prisioneros se enmarcan entonces en la épica revolucionaria de la Nueva Canción Chilena, pero son movilizadas críticamente reafirmandose como elementos degradados o excluidos de esa narrativa. Ese “olvidarse de Chile” que se enrostró a los rockeros de los ochenta por parte de “los mayores de bigote y poncho”¹⁴ encontró su respuesta en Los Prisioneros con la afirmación del baile y el lenguaje nuevaolero que la Nueva Canción Chilena excluyó y quiso olvidar.

Puede sostenerse finalmente que la relación entre baile y letras con contenido social funcionó doblemente en las canciones de Los Prisioneros durante los ochenta. Por un lado, al afirmar que las letras fueron un “relleno” de sus canciones, Jorge González no está simplemente provocando: el contenido social funcionó en cierta medida como la “excusa” de una generación de jóvenes para bailar sin la culpa de pensar que se está alienado por hacerlo. Y en este sentido contribuyó a afirmar los placeres corporales del baile. Pero la relación funcionó simultáneamente en otro sentido. Pues al mezclar ritmos y sonidos nuevaoleros con crítica social, Los Prisioneros demostraron una unión previamente inconcebible para la canción comprometida: que la crítica social puede bailarse, que puede ser entretenida y que puede ser masiva. Pero más que esto, el trío chileno demostró ejemplarmente que ambos elementos podrían disponerse de un modo no-falocéntrico, anulando la distancia pedagógica que separa al artista comprometido de su público. Hay, puede concluirse con todo, un antes y un después de Los Prisioneros para la canción comprometida.

Conclusiones

En una entrevista para CNN Chile en agosto del año 2018, el músico chileno Álex Anwandter (1983-) –conversando sobre su tercer disco *Latinoamericana* (5 AM, 2018)– ofrece un iluminador comentario sobre lo que se ha venido desarrollando en este trabajo.

CNN: Pero es interesante que también en estos días hay muchísimo contenido, posición, mensaje, pero que lo podemos bailar, no solamente como sufrir.

Álex: Yo nunca he estado de acuerdo la verdad con esa dicotomía como del “pop evasión” y el “rock autenticidad”.

CNN: ¿Pero has sentido esos prejuicios en algún momento?

Álex: No tanto en Chile, quizás en otros países. En México son como “Tú haces pop, pero es bueno”. Como que está esa línea: “Tú eres pop, pero no eres Thalía” [...].

¹⁴ Como recuerda Oscar “Cacho” Vázquez, integrante de la ya desaparecida agrupación Corazón Rebelde, en el reportaje de Teleanálisis *Los Rockeros Chilenos* el año 1986.

CNN: Sí, porque los mismos Prisioneros en algún momento han tenido discos bastante pop que de hecho siempre han tenido sus temáticas de fondo. De hecho, tal vez es verdad que, en nuestro país, a pesar de lo chiquitito...

Álex: Se podría decir que tenemos una tradición incluso.

¿Podemos hablar, tomando palabras del músico, de algo así como una tradición chilena de la canción comprometida? ¿Y qué importancia tendrían Los Prisioneros al momento de definir esa tradición? Lo cierto es que no solo en una figura como Alex Anwandter podrían rastrearse las huellas de esta tradición: la artista Ana Tijoux (1977-), en su canción “Somos Sur”, perteneciente al álbum *Vengo* (Nacional, 2014), expresa en una reveladora estrofa: “Esto no es utopía, es alegre rebeldía / del baile de los que sobran, de la danza tuya y mía” –en clara referencia a la canción “El baile de los que sobran”–. Si es importante destacar estos ejemplos, es porque no resulta difícil contrastarlos con declaraciones recientes de personajes musical e históricamente relevantes como Eduardo Carrasco, quien al referirse a la banda británica Jamiroquai durante su participación en el Festival de Viña del Mar el año 2018, invocaría viejos fantasmas al calificarla despectivamente como “banda de discoteca”¹⁵.

Los Prisioneros desnaturalizaron la relación entre cuerpo y mente que la canción comprometida de la Nueva Canción Chilena presuponía como inevitable: donde baile y crítica social, lo popular y lo masivo, la seriedad y la entretención eran dominios irreconciliables. Resulta difícil sostener en consecuencia que la diferencia entre Los Prisioneros y el Canto Nuevo fue solo una de géneros musicales: el problema no puede reducirse a la afirmación de que las canciones de Los Prisioneros habrían logrado articularse como la voz de una generación –y las del Canto Nuevo no– solo porque el trío chileno habría “ajustado la crítica social a un ritmoailable” (Party, 2010: 680), como si el baile fuese una cualidad inherente a la juventud. Esto último soslayaría la performatividad de la categoría juvenil y los modos de resistencia que jóvenes de la época pudieron haber movilizado contra la cadena de equivalencias dominante que anudaba juventud, baile y falta de memoria.

Hay un antes y un después de Los Prisioneros en otro sentido entonces: pues al deconstruir la canción comprometida, están problematizando las premisas que les permitieron a la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo distinguir lo popular como expresión verdadera del pueblo y lo masivo como artificio del mercado; están haciendo evidente la jerarquía de la mente por sobre el cuerpo que ambos movimientos presuponían como natural. Están problematizando y reconfigurando las premisas que definieron la canción comprometida: no solo renovándolas sonoramente. Esto es algo que no podría aprehenderse atendiendo únicamente las letras de las canciones de Los Prisioneros. Gilbert y Pearson nos recuerdan que:

Aquellos modos de experiencia que hacen obvia la naturaleza problemática de esta división entre mente y cuerpo, entre experiencia interior y exterior, se sitúan entre aquellos modos de experiencia más vigilados y prohibidos dentro de la cultura Occidental (1999: 48).

Revelador resulta lo que Jorge González señala: “Nosotros no nacimos en contra del canto nuevo, sino en contra de todo lo que significa obviar los problemas, irse por los lados. Lo de la música rebuscada, lo de la poesía. Nosotros estamos en contra de los artistas” (*La Bicicleta* 73,

¹⁵ Esta declaración puede recuperarse en <https://www.eldinamo.cl/entretencion/2018/02/23/lider-de-quilapayun-reafirma-dichos-contra-jamiroquai-son-una-banda-de-discoteca/> [12/2019]

8/1986). Estar *en contra de los artistas* es precisamente estar en contra de la distancia que separa artistas del público: entre quienes transmiten un mensaje y quienes se limitan a entenderlo. Y la presencia del baile es la negación de esa distancia: una potencial –pero no obligada– invitación a suspender la actividad del pensamiento. La continuidad y relevancia de esta actitud queda clara cuando en una entrevista realizada en Perú el año 2014, Jorge González responde a propósito del “mensaje profundo” de las canciones de Los Prisioneros que –según el entrevistador– algunas audiencias en Perú no lograrían descifrar correctamente:

Yo estoy solo preocupado de tocar la música –afirma Jorge–, y yo veo que la gente se mueve y canta y baila. Y la música mía es para compartir y para vibrar. Entonces yo prefiero mil veces que haya gente bailando y quizás no entienda de qué se trata la letra a que haya gente que entienda y esté rascándose la barbilla. [...] Y, por otro lado, a mí no me importa lo que la gente haga con la música mía. Yo lo hago, lo entrego y si la gente la quiere considerar música liviana y de entretenimiento –que lo es– lo puede hacer. Y si la gente quiere irse en la volada y pensar que hay profundos significados –que los tiene también– también lo pueden hacer¹⁶.

No es del todo aventurado sostener que probablemente una de las tantas cosas que nos diferencia de la década de los ochenta sea el hecho de que en la actualidad la línea entre música de protesta y músicaailable o “comercial” es mucho menos evidente y no posee ni el estigma ni la aguda separación que poseía en dictadura. Y es en gran medida gracias a las canciones de Los Prisioneros que comentarios como los de Eduardo Carrasco hoy nos resultan anacrónicos.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conaculta.
- Cateforis, Theo. 2011. *Are we not new wave? Modern pop at the turn of the 80*. Michigan: University of Michigan Press.
- Contardo, Óscar y García, Macarena. 2005. *La era ochentera: Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Santiago: Ediciones B Chile.
- Covach, John y Flory, Andrew. 2018. *What's that sound? An introduction to rock and its history*. New York: W. W. Norton & Company.
- Feixa, Carles y González, Yanko. 2013. *La construcción histórica de la juventud en América Latina. Bohemios, Rockanroleros & Revolucionarios*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Fielbaum, Alejandro y Thielemann, Luis. 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” en *Razón y Palabra*, 74: 1-20.
- Fogarty, Mary. 2015. “The Body and Dance” en *The Routledge reader on the sociology of music*. John Shepherd y Kyle Devine eds. New York: Routledge: 245-254.

¹⁶ La entrevista puede recuperarse en <https://www.youtube.com/watch?v=VX1Zwpa7ZPc&feature=youtu.be> [12/2019].

- García, Marisol. 2013. *Canción Valiente: 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B Chile S.A.
- Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan. 1999. *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. London and New York: Routledge.
- Gilbert, Jeremy. 2004. "Signifying Nothing: 'Culture,' 'Discourse' and the Sociality of Affect", *Culture Machine* 6., <https://culturemachine.net/deconstruction-is-in-cultural-studies/signifying-nothing/> [acceso 8/2019].
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- González, Juan Pablo. 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. 1998. *El Chile Perplejo: del avanzar sin tranzar al tranzar sin avanzar*. Santiago: Planeta.
- McClary, Susan. 2007. *Reading Music*. New York and London: Routledge.
- Marchart, Oliver. 2013. "Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest" en, *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances: Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol. 1*. Gerald Siegmund y Stefan Hölscher eds. Zurich-Berlin: Diaphanes: 39-57.
- Morris, Nancy. 2014. "New Song in Chile. Half Century of Musical Activism" en *The Militant Song Movement in Latin America*. Pablo Vila ed. Lanham: Lexington Books: 19-44.
- Narea, Claudio. 2009. *Mi vida como prisionero*. Santiago: Norma Editorial.
- Osorio, Javier. 2011. "La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984" en *A Contracorriente* 8/3: 255-286.
- Party, Daniel. 2010. "Beyond 'Protest Song': Popular Music in Pinochet's Chile (1973-1990)" en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*. Roberto Illiano y Massimiliano Sala eds. Turnhout: Brepols Publishers: 671-684.
- Rodríguez, Osvaldo. 1984. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: LAR Ediciones.
- Shepherd, John. 2015. "Music, the Body, and Signifying Practice" en *The Routledge reader on the sociology of music*. John Shepherd y Kyle Devine eds. New York: Routledge: 87-95.
- Vilches, Patricia. 2004. "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida" en *Latin American Music Review*, 25/2: 195-215.

Fonogramas

- Álex Anwandter. 2018. *Latinoamericana*. Santiago: 5 AM.
- Ana Tijoux. 2014. *Vengo*. Los Ángeles: Nacional.
- Los Prisioneros. 1984. *La voz de los ochenta*. Santiago: Fusión.
- Los Prisioneros. 1986. *Pateando Piedras*. Santiago: EMI.
- Los Prisioneros. 1987. *La Cultura de la Basura*. Santiago: EMI.

Audiovisuales

- “Los Rockeros Chilenos”. *Teleanálisis* 13, 2/ 1986.
<http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=235> [12/2019]
- “Los Prisioneros”. *Teleanálisis* 35, 3/1988.
<http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=232> [12/2019]

Revistas

- La Bicicleta* 30, 1/1983. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54581.html> [12/2019]
- La Bicicleta* 32, 3/1983. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54583.html> [12/2019]
- La Bicicleta* 61, 7 1985. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54611.html> [12/2019]
- La Bicicleta* 70, 4/1986. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54620.html> [12/2019]
- La Bicicleta* 73, 8/1986. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54623.html> [12/2019]
- Suplemento Súper Rock* 3/1987. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82978.html> [12/2019]
- Mundo Diners* 60, 11/1987. *Los Prisioneros, ¿Quieren Dinero?*
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-82953.html> [12/2019]