



Decimos lo que sabes, pero sabemos cómo hablar: identidad, canon y alteridad en “We are sudamerican rockers” de Los Prisioneros

We say what you know, but we know how to speak: identity, canon and alterity in “We are sudamerican rockers” by Los Prisioneros

Emilio Vilches
Doctorando en literatura,
Pontificia Universidad Católica de Chile
<http://orcid.org/0009-0004-5969-8287>
envilches@uc.cl

Recibido: 7/ 7/2024
Aceptado: 13/10/2024

Resumen: El presente artículo explora la canción “We are sudamerican rockers” de la banda chilena Los Prisioneros, como un manifiesto musical contra la hegemonía cultural anglosajona en la industria musical. La canción utiliza un título en inglés intencionalmente mal escrito, “Sudamerican” en lugar de “South American”, para subrayar una consciencia crítica sobre la posición de los artistas latinoamericanos frente a los dominantes mercados musicales de Estados Unidos e Inglaterra. A través de una combinación de sarcasmo, autoparodia y una mezcla ecléctica de géneros musicales, Los Prisioneros reivindican su identidad sudamericana y se posicionan conscientemente fuera del canon musical establecido por publicaciones influyentes como la revista *Rolling Stone* y el canal MTV. El artículo analiza, además, la noción de resentimiento como un motor creativo, en contraste con su interpretación negativa común. Se argumenta que Los Prisioneros, mediante el uso de la ironía y el sarcasmo, confrontan y resignifican los códigos musicales importados, transformándolos en expresiones genuinas de la realidad sudamericana.

Palabras clave: Los Prisioneros, “Sudamerican rockers”, canon, resentimiento, sarcasmo.

Abstract: This article explores the song “We are sudamerican rockers” by the Chilean band Los Prisioneros, as a musical manifesto against the predominance of English and related forms of cultural hegemony in the music industry. The song uses an intentionally incorrect English title, “Sudamerican” instead of “South American”, to underscore a critical awareness of the position of Latin American artists in comparison to the dominant music markets of the United States and England. Through a combination of sarcasm, self-parody and an eclectic mix of music genres, Los Prisioneros reclaim their South American identity and consciously position themselves outside the musical canon established by influential publications such as the magazine *Rolling Stone* and the channel MTV. The article also analyzes the notion of resentment as a creative impulse, in contrast to its common negative interpretation. The argument is that Los Prisioneros, using irony and sarcasm, confront and redefine imported musical codes, transforming them into genuine expressions of South American reality.

Keywords: Los Prisioneros, “Sudamerican Rockers”, canon, resentment, sarcasm.



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

En 1993 el canal de televisión MTV inauguró su señal latinoamericana. Esta mantenía el formato tradicional del canal, centrado en los programas y videos musicales, pero sus conductores y conductoras eran latinos hablando castellano y dando la oportunidad de ver los videos de las bandas y músicos de este lado del mundo. Los motivos no eran, por supuesto, integradores, sino comerciales. Artistas como Miguel Mateos y bandas como Soda Stereo estaban teniendo gran éxito en la región, incluso llevándose algunos Grammys y, lo más importante, vendiendo muchos discos. Y el éxito arrollador del canal les dio la razón¹. Cuando comenzó sus transmisiones, sin embargo, el primer videoclip programado no fue de Soda Stereo ni de Mateos, sino la canción “We are sudamerican rockers” [sic] de Los Prisioneros. Este hecho no quedó solo en la anécdota, sino que hasta hoy se recuerda como un hito trascendental en la música popular de este lado del mundo.

“We are sudamerican rockers” fue lanzada en 1988², cinco años antes del inicio de MTV Latino, por lo que su elección no tiene que ver con la novedad. Tampoco con la producción del video, pues más que una elaboración costosa, es un video efectivo, con resultados convincentes alcanzados a partir de recursos limitados. ¿Por qué entonces ofrecer este videoclip al mundo en un momento tan importante? La respuesta es por la letra de la canción, una especie de declaración de principios de la banda y su música, que bien pudo ser interpretada como un grito de batalla de todos los rockeros de este “pueblo al sur de Estados Unidos”. Y es que “We are sudamerican rockers” utiliza el “nosotros somos” en oposición a un “ellos son”. Y ese “ellos” son los grandes mercados angloparlantes, acaparadores de casi todas las bandas más importantes de la música popular, dominadores de la mayoría de las emisoras radiales del mundo y cuna de los grandes géneros musicales de los últimos cien años. Estos mercados eran y son inaccesibles para los sudamericanos, excepto en ciertas ciudades de Estados Unidos, donde la alta población latina ha permitido a algunos músicos presentarse y hasta tener un éxito discreto. El canon de la música popular mundial, sin duda, se ha construido sobre los pilares de Estados Unidos e Inglaterra y, salvo contadas excepciones, el resto del mundo ha tenido que conformarse con sus propios lugares y públicos locales, más aún América del Sur, excluida de casi todos los cánones del arte y de la industria cultural global.

Cuando el crítico y teórico estadounidense Harold Bloom publicó su polémico libro *El canon occidental* (1994), donde expone sus ideas acerca de lo que es el canon y elabora una lista, a su juicio, representativa del canon literario occidental, de los veintiséis escritores propuestos, solo tres eran hispanohablantes y, de ellos, solo dos de América del Sur: Borges y Neruda, incluidos por sus méritos, sí, pero también por su parecido o influencia de y en artistas estadounidenses y europeos. Y es cierto que Bloom justifica extensamente que su selección no tiene que ver con ningún motivo fuera de lo estético³ —defiende “la lectura del poema *como* poema, en contra de la conversión de las obras literarias en documentos sociales, culturales e ideológicos” (Sullà, 1998: 13)—, también es verdad que su acceso a la literatura

¹ En el año 1995, MTV Latino superaba los cinco millones de suscriptores y en dos años se instaló como el canal por cable más visto en Latinoamérica (González, 2023: 93).

² La canción fue grabada después del lanzamiento del disco *La cultura de la basura* (1987), por lo que en Chile fue lanzada solo como *single*, sin incluirse en ningún LP oficial del grupo, sino solo en álbumes recopilatorios. Existe una versión latinoamericana del disco *La cultura de la basura* que sí la incluye. Esta versión del LP nunca se comercializó en Chile.

³ Para Bloom, su selección está basada principalmente en estos elementos: “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (Bloom, 1994: 39).

es sesgado, parcial, al igual que su conocimiento sobre las diversas culturas que forman lo occidental. En este libro Bloom no solo nos dice qué plumas occidentales deberían ser leídas y conservadas, sino también quiénes son “ellos” y quiénes “los otros”.

Algo similar ocurre con la revista estadounidense *Rolling Stone*, sin duda la revista de música popular más prestigiosa y citada en el mundo, con versiones propias en casi una veintena de países. Desde hace décadas esta revista publica sus rankings que, con toda su publicidad, marketing y apoyo de la prensa, se establecen como el canon de la música popular mundial, en una especie de símil con el trabajo de Bloom. En este contexto, *Rolling Stone* publicó en el año 2003 una lista con los quinientos mejores discos de la historia. La cantidad de músicos y bandas sudamericanas incluidas correspondía a cero. Si ampliábamos la búsqueda a toda Latinoamérica, solo podíamos encontrar a los cubanos de Buena Vista Social Club. Diecisiete años después, en 2020, *Rolling Stone* decidió actualizar la lista a los nuevos tiempos, darle un perfil más inclusivo y diverso, y puso al afrodescendiente Marvin Gaye en primer lugar, desplazando a los omnipotentes Beatles del cetro. La nueva lista, en fin, incluyó solo a una sudamericana, Shakira, que aparece en el puesto 496. Ampliando a toda Latinoamérica, aparecen dos nombres más: Bad Bunny, en el puesto 447, y Daddy Yankee en el 473. No hay más. Vale decir que estos artistas están ahí por el éxito que han conseguido en el mercado norteamericano y europeo, incluso con nombres artísticos en inglés y con versiones en inglés también de muchos de sus éxitos. Ante este panorama, asumirse “sudamerican rockers” es una forma de ubicarse de forma consciente en un espacio distinto.

¿Cuál es ese espacio distinto que hemos enunciado? Y, teniendo en cuenta la canción que nos ocupa, ¿qué elementos usan Los Prisioneros para situarse en ese otro lugar? Comencemos con el título, “We are sudamerican rockers”. Algo a lo que muchas veces no se le da importancia, resulta ser toda una definición política: el sarcasmo de ponerle un nombre en inglés, el idioma del canon occidental, pero intencionalmente mal escrito – sudamerican, en lugar de South American– nos habla de la claridad que tenían Los Prisioneros acerca de quiénes son “los rockers de verdad” y de qué idioma hablan (South American). En esta línea, los rockeros sudamericanos, pueden tomar el modelo anglosajón, su música y su idioma, y transformarlo en algo propio (sudamerican), idea reforzada por el título escrito en bajas y no en altas como se usa en inglés.

Así, cuando Jorge González canta “nuestra pésima música no es placer para dioses / jamás ganaremos la inmortalidad”, no se refiere a las deficiencias musicales de Los Prisioneros –que las tenían y ellos siempre lo reconocieron–, sino a la consciencia de que jamás alcanzarían un lugar en el canon global. El mismo Harold Bloom en *El canon occidental* relaciona estos dos conceptos, inmortalidad y canon; a su juicio, entrar en el canon es crear una obra “que el mundo esté dispuesto a considerar inmortal” (Bloom, 1994: 29). Así, estos versos expresan una forma de crear un espacio propio; uno que está en eterna relación con el canon, que se refleja en él, pero consciente de su otredad. Es decir, Los Prisioneros asumen su posición latinoamericana y, con los elementos que tienen a la mano, intentan crear algo propio, algo que no sea una simple imitación de las bandas totémicas, tal como afirmaba Jorge González en una entrevista para *El Mercurio* en abril de 1985:

Nos interesa la música sencilla pero interesante. Ninguno de los tres somos músicos consumados, y no nos interesa ser mejores porque tocaríamos música demasiado difícil de comprender. Los buenos músicos se engolosinan con el dominio de la técnica [...] Es natural que la gente que va a una escuela de arte y que se perfecciona

en otros países transmita lo que ven en otras partes. Imitan, y como no son europeos, les queda una cosa que no es ni chicha ni whisky (en García 2018).

En otra entrevista para *Fortín Mapocho* de 1988 el cantante refuerza esta idea: “No queremos ser un mito ni el típico héroe que sale de la pobreza y de a poco va triunfando y se convierte en millonario. Ésa es la mentalidad del capitalismo. [...] Miramos el arte desde el punto de la diferencia y la originalidad” (en García 2018).

Pero, siguiendo estas ideas, ¿dónde está esa originalidad de Los Prisioneros? Porque una canción como “We are sudamerican rockers”, al fin y al cabo, tiene una estructura simple, con una base rockabilly y ecos de rap –ambos géneros de origen estadounidense–, incorporando lugares comunes rocanroleros, como unos coros que recuerdan a los de “Don’t Be Cruel” de Elvis Presley, además del riff inspirado, según el propio González, en “Pata Pata” de la sudafricana Miriam Makeba –también del Sur global–. Por supuesto, nadie esperaría que esta banda, o cualquier otra, produjera una música nueva desde la raíz, sin referencias a estilos anteriores. Es más, incluso Harold Bloom, que fija la originalidad como uno de los puntos fundamentales de una obra canónica, plantea que “hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental. La tradición [...] es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante” (Bloom, 1994: 18). Con todo esto, ¿dónde, repetimos, está su originalidad? La respuesta está en las letras. “Decimos lo que sabes, pero sabemos cómo hablar”, nos dice Jorge González y no podemos estar más de acuerdo. La letra de “We are sudamerican rockers” entrega un mensaje cultural y político –que ya profundizaremos–, y al mismo tiempo transforma la manera en la que podemos entender el soporte musical y el audiovisual que acompañan a la canción.

Rockeros sudamericanos

Los Prisioneros mezclan en su música elementos del punk, del rockabilly, de la electrónica, del pop, del ska y hasta de la balada romántica, pero con letras muy inteligentes, en muchas ocasiones sarcásticas –aunque en otras, desgarradoramente directas–, que hablan de las problemáticas “de acá”, de los jóvenes de los ochenta que jamás serían portada de la revista *Rolling Stone*. Dice “We are sudamerican rockers” con respecto a esto: “Es como rock and roll, pura música basura / un poco transformada para que suene igual / pintamos el mono, pero nos da lo mismo / plagiando y copiando como todos los demás [...] No nos acompleja revolver los estilos / mientras huelan a gringo y se puedan bailar”.

Para Los Prisioneros “los rockers de verdad”, el canon, son siempre un espejo invertido. Un modelo al cual meter mano, pero para adaptarlo a nuestra posición sudamericana, precarizada y condenada, en el mejor de los casos, a un reconocimiento limitado a nuestra región. La creación de MTV Latino, lejos de desmentirlo, lo evidencia. ¿Por qué la necesidad de crear un subcanal latinoamericano y no incorporar lo latinoamericano a lo global?

Por supuesto, el canon es un concepto conflictivo y discutible, con detractores y defensores que lo consideran “unos, los detractores, como inequívocamente reaccionario, y otros, los defensores, como el núcleo de la cultura occidental” (Sullà, 1998: 12). Numerosos teóricos y teóricas han reflexionado sobre el tema; por ejemplo, Walter Mignolo cuestiona la validez de incorporar obras de culturas originarias en un canon continental, es decir, en un contexto que les resulta ajeno (Mignolo, 1998: 264-265). Lillian S. Robinson, por su lado,

llega a plantear que no se puede hablar del canon como institución restrictiva, pero sí sesgada. Pensando en la representación de las mujeres, Robinson señala tres opciones para abordarlo: aceptar el canon, pero leerlo desde otra mirada; luchar por el ingreso al canon, o crear un canon diferente, integrado solo por mujeres (Robinson, 1998: 119). En fin, lo que se critica no es el canon como propuesta de selección, sino la imposición sesgada de sus representantes en un discurso que pretende ser global. Por eso, de manera consciente o no, siempre existen cánones menores, continentales, nacionales o temáticos. Los Prisioneros, sin duda, pertenecen a un canon nacional, incluso continental, y la cantidad de homenajes, versiones, libros, series televisivas o placas conmemorativas así lo demuestran. Es más, MTV Latino fue también la “institución” que ayudó a formar ese canon de música rock y pop continental. Sin embargo, no es tema de este trabajo profundizar en las dimensiones del canon, sino mostrar cómo existe una industria estadounidense y europea que actúa como tal, y de qué forma podemos dialogar con ella desde Sudamérica.

Las letras de Los Prisioneros están siempre dialogando con otra voz, en un tipo de relación que podemos asociar a lo que el pensador Mijaíl Bajtín llamaba “polémica oculta”. Para Bajtín, todo texto es un diálogo, toda voz dialoga con otras: “Una sola voz nada termina y nada decide. Dos voces son lo mínimo de la vida” (1988: 253). En este sentido, incluso una canción en apariencia alejada de un significado político como “Paramar”, del disco debut *La voz de los '80* (1984), dialoga, desde una posición opuesta, con una forma extendida y superficial de amor, donde el hombre debía conquistar a la mujer falseando su identidad, exagerando sus virtudes hasta que conseguía lo que buscaba antes de desecharlo. Un amor distinto, de entrega genuina y sin lugares comunes, es lo que esta canción ofrece como posibilidad otra.

En “We are sudamerican rockers” el diálogo se da entre los “rockers sudamericaines” y los “rockers de verdad”, pero no tanto entre ellos como artistas, sino entre sus contextos, sus recursos, mercados, maquinarias publicitarias, exposición en los medios y cuentas bancarias, diferencia que queda reflejada de forma magistral en los versos: “Sudamerican rockers / Sudamerican ilusos / sin mujeres, sin millones, sin Cadillac”⁴.

Jorge González y Los Prisioneros no aspiraban a tener esos millones y esos Cadillacs. Ni siquiera a ser “artistas” de verdad. Ellos no querían que su música fuera perfecta, ni mucho menos manipulada; su discurso iba en contra de esos artistas “que cantaron un tiempo criticando todo, pero después se fueron a la televisión o a un festival, y se les olvidó” (Jorge González en García 2018), pero sobre todo contra los cánones impuestos por la publicidad, las revistas, la televisión, la radio y los libros. Lo suyo era “una especie de rebeldía contra la rebeldía que nos imponen los discos, los libros, las series americanas. Ellos no tienen derecho a decirnos contra quién enojarnos” (Jorge González en García 2018).

El discurso de la banda nada tiene que ver con un nacionalismo o un patriotismo que desprecie lo extranjero. Nada más equivocado. Se trata de un posicionamiento autoconsciente de la actitud del latinoamericano en resistencia no ante Estados Unidos e Inglaterra, sino ante una industria cultural hegemónica que, por su alcance y poder económico, muchas veces termina situándose como “lo único”, como “lo real”, imponiendo incluso sus modelos de rebeldía. Rebeldías que, por cierto, nacieron como respuestas antisistema, pero que pronto cayeron en manos de la industria que vio ganancias y comenzó a ofrecer contratos a artistas

⁴ Otra referencia a Elvis Presley, reconocido amante de los Cadillacs Fleetwood. Durante su vida compró más de doscientos. Incluso tuvo un Cadillac bañado en oro que envió de gira en vez de presentarse él. (<https://www.graceland.com/blog/posts/elvis-presley-and-the-gold-cadillac-tour>)

que pronto estaban tocando en grandes estadios. Como dicen al respecto en la canción “La voz de los ‘80”: “Los hippies y los punks tuvieron la ocasión / de romper el estancamiento. / En las garras de la comercialización / murió toda la buena intención”.

Ensuciar el modelo

En su ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, el escritor y crítico literario brasileño Silviano Santiago plantea que la literatura, y por metonimia el arte en general en Latinoamérica está condenado a reflejarse en el modelo europeo canónico; sin embargo, el reflejo del artista de acá no debe ser igual que el de allá. Tal como lo hacen Los Prisioneros en “We are sudamerican rockers”, Santiago propone que el arte latinoamericano debe “ensuciar el modelo”, resignificarlo en sus propios códigos: la imitación pura de los modelos canónicos es vacía, es solo silencio. Dice el autor:

Su geografía [del arte latinoamericano] debe ser una geografía de asimilación y agresividad, de aprendizaje y reacción, de falsa obediencia. La pasividad reduciría su rol activo a la desaparición por analogía. Mientras mantenga su lugar en segunda fila es, sin embargo, necesario que señale su diferencia, que marque su presencia, una presencia muchas veces de vanguardia. El silencio sería la respuesta deseada por el imperialismo cultural o el eco rotundo que apenas sirve para reducir los lazos del poder conquistador. Hablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra (Santiago 2018: 65).

Como decíamos, en “We are sudamerican rockers” Los Prisioneros revuelven los estilos –“mientras huelan a gringo y se puedan bailar”–, pero resignificados. Invertidos. Es erróneo pensar que Los Prisioneros posen de artistas que están creando un estilo musical nuevo, sino que están tomando sin ningún complejo los códigos de la música popular de Europa y Estados Unidos para adaptarlos a nuestra realidad, tal como señala Santiago: “Es necesario que primero aprenda a hablar la lengua de la metrópoli para luego combatirla con mayor efectividad” (2018: 66). Los Prisioneros, en efecto, se apropian de los géneros “de arriba” y les dan otro sentido, partiendo por la deformación de “South American” en “sudamerican”. Mientras otras bandas de la época en Chile pretendían sonar y verse como cualquier banda europea o estadounidense –lo mismo que grupos que surgieron algunos años después, como La Ley o Lucybell–, Los Prisioneros ofrecían un discurso con consciencia de clase y de su condición sudamericana.

Volviendo ahora a la idea dialógica del texto de Mijaíl Bajtín, tenemos, por un lado, los códigos musicales y artísticos del canon europeo y estadounidense, aquel que domina el mundo sin contrapeso en cuanto a alcance, influencia y potencia lucrativa; por otro, el discurso latinoamericano que deforma al original. Dice Silviano Santiago:

El escritor latinoamericano juguetea con los signos de otro escritor, de otra obra. Las palabras del otro tienen la particularidad de presentarse como objetos que fascinan a sus ojos, a sus dedos, y la escritura del segundo texto es, en parte, la historia de una experiencia sensual con el signo extranjero. Como el signo se presenta muchas veces en una lengua extranjera, el trabajo del escritor debe ser comprendido como una especie de traducción global, de pastiche, de parodia, de digresión y no como una traducción literal (2018: 71).

En efecto, Los Prisioneros “traducen” lo canónico a un lenguaje propio, chileno, sudamericano; nos dicen que “nosotros” muy difícilmente ganaremos un lugar en el canon, pero desde nuestro lugar podemos divertirnos –“lo hacemos perfecto, lo hacemos fantástico”– y mandar al mismísimo Elvis Presley a “sacudirse en su cripta”, mientras lanzan un (no tan) sarcástico: “sentimos envidia de los rockers de verdad / sin ninguna vergüenza”.

Decirlo y (de)mostrarlo

Las ideas expuestas hasta ahora son aplicables no solo a la canción “We are sudamerican rockers”, sino también a su videoclip. Esta producción audiovisual, dirigida por Cristián Galaz –y que, como sabemos, adquirió gran relevancia en MTV Latino años después de su lanzamiento–, se ajusta perfectamente a lo que Juan Pablo González describe en *Música popular autoral de fines del siglo XX* como la esencia de un videoclip bien logrado: “Desde el punto de vista de la realización, en un videoclip importa plantear con claridad una idea y explotarla hasta el final sin desviarse o complicarse con excesos” (2023: 97). Asimismo, en consonancia con lo señalado por González, el video de esta canción pone de relieve que “se trata menos de lo que se está contando –o lo que dice el guión– que del tono con el que esto se cuenta” (2023: 97). ¿No evocan estas reflexiones los versos “decimos lo que sabes, pero sabemos cómo hablar”?

Interesa detenerse en el videoclip como expresión audiovisual, considerando los nuevos significados que puede agregar a la performance lírica y sonora original. Al observar críticamente un videoclip debemos fijarnos en aspectos de la factura, como *casting*, locaciones, vestuario, maquillaje o coreografía (González, 2023: 97). En “We are sudamerican rockers”, en cuanto al *casting* y a las locaciones, el video apela al minimalismo: solo aparecen los tres músicos en un espacio cerrado y vacío, de paredes blancas y lisas, con algunos muebles cubiertos por sábanas y una puerta falsa. Tampoco hay grandes instrumentos musicales a la vista. Este minimalismo, lejos de resultar limitante, exagera el “tono” con que se cuenta la canción: no tenemos grandes recursos ni pretendemos ser como “ellos”, es decir, los que aparecen en sus videoclips con mujeres, looks grandiosos, grandes baterías y equipos –véase, por ejemplo, “Sweet Child O’ Mine” de Guns N’ Roses, publicado el mismo año 1988–. No podría ser de otra forma cuando se trata de una letra que nos expone la ausencia de mujeres, millones y Cadillacs: el video (de)muestra lo que la canción dice. Es cierto que no había presupuesto para imitar videos como los de Guns N’ Roses, pero también es verdad que podría haberse optado por una alternativa que no llevara a primer plano un minimalismo que hace que la atención recaiga en los músicos y en los elementos simbólicos, partiendo por el vestuario (figura 1).



Figura 1: fragmento del video de “We are sudamerican rockers” (1988) de Los Prisioneros.

En “We are sudamerican rockers”, Los Prisioneros aparecen con sus ropas habituales, jeans, camisas o camisetitas –de un significativo blanco, azul y rojo de la bandera chilena en un fragmento del video–, pero en otro momento, visten de guerrilleros, lo cual podemos interpretar de dos formas (figura 2). Primero, que hay una evidente referencia en el vestuario a The Clash⁵, una de sus bandas más admiradas. Sin embargo, al encontrarse Los Prisioneros en el contexto latinoamericano, vestirse de guerrilleros adquiere un significado diferente al de los europeos: no es lo mismo venir de Londres, una ciudad donde los jóvenes rebeldes encuentran *cool* a los guerrilleros, que ser de Latinoamérica, donde las guerrillas han sido parte activa de nuestra historia. Por otro lado, el vestuario es una parodia a sí mismos, en el sentido de que los músicos están de verdad “revolviendo los estilos” –en otro segmento aparecen vestidos con estética rockabilly, en referencia directa a artistas de los años cincuenta como Vince Taylor y otras más actuales y “revivalistas” como Stray Cats–, pero también porque el sudamericano, a ojos europeos, es o debe ser un artista mucho más político que el anglosajón. Como ha dicho la crítica argentina Beatriz Sarlo, es como si se esperara que el europeo haga “arte”, mientras que el latinoamericano debiera hacer siempre un trabajo político (Sarlo, 1997: 37).



Figura 2: fragmento del video de “We are sudamerican rockers” (1988) de Los Prisioneros.

Por otro lado, y pese a tomar referencias directas del rock anglosajón, Los Prisioneros lo hacen a su manera: en este video ni siquiera intentan esconderse tras una imagen glamorosa o blanqueada, sino que hay planos de detalle a sus dentaduras imperfectas, por si a alguien le quedara alguna duda de sus intenciones: tenemos los dientes chuecos, somos sudamericanos, no buscamos ser divos (figura 3). Un detalle no menor es que durante todo el video aparecen banderas en el decorado, pero son banderas de países que no existen en la realidad. Esto puede tener que ver con la forma en que los europeos ven al latinoamericano, es decir, como un conjunto de países lejanos, exóticos, de los cuales ni siquiera conocen sus banderas.

Con respecto al uso de la cámara y el montaje, Juan Pablo González reconoce dos caminos: reafirmar o compensar el estilo musical. Para ejemplificar la reafirmación que el video hace del estilo, el autor acude a los videos habituales de bandas punks que tienen “producciones aparentemente descuidadas, en las que abundan los desenfoques, los movimientos violentos de cámara o los cambios aleatorios de ropa. Lo mismo ocurre en videos en los que pueden imperar iniciativas divergentes por sobre las exigencias corporativas de MTV” (González 2023: 98)⁶.

⁵ Véase el videoclip de “Rock the Casbah” (1982).

⁶ González contó con la asesoría del realizador audiovisual Carlos Moena, más la bibliografía citada, en sus comentarios de su libro sobre el video clip (2023: 23).



Figura 3: fragmento del video de “We are sudamerican rockers” (1988) de Los Prisioneros.

En este sentido, “We are sudamerican rockers” encaja con la descripción de un video aparentemente descuidado, con movimientos violentos de cámara y cambios aleatorios de ropa. En los primeros cuarenta segundos del videoclip hay cerca de veinte cortes de cámara, con planos de detalle a los pies, bocas y dentaduras. La cámara casi nunca está fija y pocas veces toma una escena por más de cinco segundos. Por otro lado, los músicos aparecen siempre o tocando o jugando, casi nunca quietos, lo que aumenta la sensación de movimiento. Por supuesto, la música de la canción no tiene que ver con el punk, pensando en las palabras de Juan Pablo González, pero sí con esas “iniciativas divergentes” que no encajaban exactamente con las “exigencias corporativas” de MTV. Es un video sarcástico, que exagera las diferencias entre los “sudamerican rockers” y los “rockers de verdad” que aparecían en la señal original del canal. Y esto, que en otro contexto podría haber sido causal de exclusión, terminó por ser la clave para convertirse en el primer video que se vio en la señal latina. Consultado para *Rewind* (2003), un programa especial de MTV que celebró los diez años del inicio de las transmisiones de MTV Latino, Jorge González declaró lo que ya venimos esbozando:

El sentimiento que me daba más alegría era pensar que probablemente a Soda y Fito y a toda esa gente les había dado lata [el primer video de MTV Latino]. Porque Los Prisioneros no eran un grupo latino tratando de ser un grupo inglés, sino que eran un grupo sudamericano (*Rewind* 2003: 2:27).

Por otro lado, considerando que se trata de una letra cantada, su performatividad es importante para completar el arco de interpretación. Nos interesa la forma en que la letra es interpretada por Jorge González y, en específico, su “vocalidad”, concepto referido al modo en que la voz humana representa valores, ideologías o prácticas sociales, es decir, la manera como las representaciones culturales se expresan o materializan en la voz. Esto podemos relacionarlo con el concepto de performance musical tripartito de Auslander (2004), centrándonos en cómo González construye una persona artística, performativa o musical particular.

Siguiendo a Auslander (2006), la construcción de la persona musical surge de la interacción constante entre audiencia, cantante, industria musical y repertorios. En la misma línea, para Tagg la “persona vocal” —es decir, “cualquier aspecto de personalidad mostrado o percibido por otros por medio de la prosodia o la voz cantada” (2012: 344)—, es inseparable del contexto sociocultural y de las convenciones estético-estilísticas del género musical donde se inserta la canción o propuesta musical. Estas convenciones estilísticas llevan a Tagg a proponer la existencia de los “disfraces vocales de género [musical]” (2012: 375), o modos de fonación y entonación más asociados a tal o cual estilo de música.

La interpretación de Jorge González, desde el comienzo, alterna dos estilos, uno donde grita y otro donde su voz se vuelve melódica, alternando también tonos altos con bajos. Esto lo hace durante toda la canción. Al comienzo no tenemos música, solo la introducción gritada/cantada por González, con voces de apoyo que enfatizan algunas palabras (“ruidos”, “tiendas”, “marchantes”, “guitarras afiladas”). Este “grito de guerra” inicial –contextualizado por la escena inicial del videoclip donde aparecen en un primer plano sus pies a modo de marcha–, cantado en grupo, tiene que ver con la colectividad de los sudamericano rockers y también con la idea de manifiesto o declaración de principios desde donde se posiciona la letra. Por otro lado, como señalamos, la canción completa es interpretada con frases gritadas que bajan a una voz que se inserta en la línea melódica, como en el siguiente fragmento, donde enfatizamos en cursiva las frases gritadas: “*No te asustes*, es mejor que te boten. Hoy ya no has llegado a tu trabajo / *No atiendas el mensaje*, atiende los golpes. Decimos lo que sabes, pero sabemos cómo hablar / *Es como rock and roll, pura música basura* / un poco transformada para que suene igual. *Pintamos el mono, pero nos da lo mismo* / Plagiando y copiando como todos los demás”.

La alternancia entre altos y bajos, entre gritos y voz acorde al estilo, atraviesa toda la interpretación. Los gritos van adelante, desafiantes, para luego replegarse, retroceder ante la melodía en cada par de versos. Esta interpretación nos habla de la posición intermedia que asume el cantante como portavoz de una canción que es al mismo tiempo un manifiesto –tonos altos, gritos– y una pieza que remite a la estructura y sonido de la canción pop más tradicional. Consideremos también que los segmentos donde la voz no grita están llenos de guiños a los adornos vocales de los cantantes de rockabilly, como sucede en “voces escépticas que cantan de política” u “hoy ya no has llegado a *tu* trabajo”, mientras que los versos gritados, ya sea por González o por las voces de apoyo –hechas muchas veces por el mismo cantante con sobregrabación– remiten a la interpretación vocal de artistas como Beastie Boys, que para 1988 estaban convertidos en los representantes internacionales del rap mainstream. Así, González toma lo que Tagg denomina “disfraces vocales” de géneros musicales específicos –en este caso, el rap y el rockabilly–, pero mezclados de tal forma que la canción adquiere un equilibrio que le da autonomía frente a ambos géneros. Tampoco podemos hablar de pastiche, cuando los recursos que utiliza son tan evidentemente intencionales que pierden cualquier posibilidad de ser considerados como imitación; al contrario –y aquí volvemos a las ideas de Silviano Santiago, cuando dice que para “ensuciar el modelo” primero debemos adquirirlo, conocerlo, manejarlo de forma consciente–, Los Prisioneros se apropian y proponen, no se disfrazan, como satiriza el video.

Con todos estos elementos, tenemos que la voz de Jorge González no solo interpreta muy bien la letra de “We are sudamericano rockers”, sino que su vocalidad se relaciona con el contexto identitario sudamericano y corre por la misma línea crítica hacia la industria musical que hemos llamado “canónica”. Al mismo tiempo, el uso de ciertos códigos vocales crea una “persona musical” que se acerca a los formatos tradicionales, pero “revueltos” en un todo que funciona como canción pop que, al mismo tiempo, pone en crisis sus propios cimientos a través del mensaje y de los elementos lúdicos tanto de la letra como del video. La voz de González, el título de la canción, la postura física y el vestuario con que los músicos aparecen en el videoclip, van de la mano para crear un todo coherente que apunta hacia la otredad cultural y artística del sudamericano frente a una industria musical dominada por la cultura e industria anglosajonas y por las bandas latinoamericanas que buscaban sonar y verse “como ellos”. Lo que Tagg llama “persona vocal”, en este caso se retrae hacia una voz que

se asume como la de un colectivo: el del grupo Los Prisioneros, en primer lugar, pero que podemos amplificar “sin ninguna vergüenza” a todos los “sudamerican rockers”.

El resentimiento como arte

Volvamos al libro *El canon occidental* de Harold Bloom. Aquí el autor se refiere a aquellas voces que reclaman por el carácter sesgado de la elección de sus autores canónicos, como “la escuela del resentimiento”, e incluye en ella a “feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o deconstructivistas” (Bloom, 1994: 30). Es decir, Bloom considera que las críticas al canon son nada más que visiones pretenciosas y parciales que pretenden que los autores canónicos no son mejores que otros y que están ahí simplemente por su condición de “varones europeos blancos y muertos” (Bloom, 1994: 17). Él lo niega: en su canon están los mejores y el resto es solo una defensa “en virtud de sus supuestos (e inexistentes) valores morales (...) y programas de cambio social” (Bloom, 1994: 14). No es de nuestro interés entrar aquí en una discusión con estas ideas; lo que nos interesa es que el crítico llame “escuela del resentimiento” a esas voces. Y es que denominar como resentidos a las voces críticas de los modelos imperantes es una forma bastante extendida y simplista de menosprecio. No parece ser casual que el calificativo más usado por la prensa de los años ochenta para referirse a Los Prisioneros haya sido el de “resentidos”, precisamente por su discurso crítico e incómodo para las estructuras dominantes⁷. Sin embargo, cuando Jorge González canta “sentimos envidia de los rockers de verdad / Sin ninguna vergüenza”, no lo hace desde el resentimiento puro, entendido como el padecimiento de un estado pasivo, negativo y esclavizante, es decir, de un odio que no se puede superar. Estos versos son más bien una vuelta de tuerca al tema de las diferencias abismales entre la vida de los *rockstars* del primer mundo y de los latinoamericanos.

El resentimiento –afecto y concepto de connotaciones casi siempre negativas– ha tenido algunos defensores, partiendo por los mismos Prisioneros, quienes, a través de Jorge González, en una entrevista para *El Mercurio* en 1986, dijeron: “Los que creen que nos ofenden diciendo que somos resentidos están muy equivocados” (en García 2018). Desde su perspectiva, el resentimiento no tendría por qué ser algo negativo. De forma consciente o no, Los Prisioneros entran en una discusión filosófica de larga data, en la que el resentimiento deja de ser un sentimiento paralizante para tomar un rol de motor creativo. Nietzsche mismo llegó a plantear que el resentimiento tiene un potencial revolucionario porque tiende a la acción, y que lo realmente criticable es el resentimiento negado, como el del esclavo que tiene miedo de rebelarse y prefiere masticar su rabia en privado. Lo mismo han argumentado figuras de gran alcance como Owen Hatherley, Slavoj Žižek y Mark Fisher. En el texto “¡Viva el resentimiento!”, Fisher señala:

Un resentimiento que llevara solo a la inacción quejosa es ciertamente la definición misma de una pasión inútil. Pero el resentimiento no tiene por qué terminar en

⁷ Si bien Los Prisioneros nunca fueron tratados con generosidad por parte de la prensa y de ciertos sectores del país –que los tachaban de “resentidos”–, 1988 fue un año caótico y peligroso. Tras dar su apoyo público al NO para el plebiscito de aquel año, y que terminaría por sacar a Augusto Pinochet de la autoasignada presidencia, la gira del disco *La cultura de la basura* fue sistemáticamente sabotada, negándoles los espacios ya pactados para sus presentaciones en casi todo el país. Por otro lado, la prensa se encargó de ignorar los logros que la banda tenía en diferentes puntos de América del Sur. Para profundizar, consultar el libro *Latinoamérica es grande. La ruta internacional de Los Prisioneros*, de Cristóbal González Lorca (2019).

impotencia [...] El resentimiento al privilegio y a la injusticia es en muchos casos el primer paso hacia la confrontación de los sentimientos de inferioridad introyectados y dados por sentado (Fisher 2018: 274).

En esta misma línea, la académica española Cristina Peralta Martín plantea en *El arte del resentimiento* que, como gatillador de respuestas, este sentimiento genera un lenguaje dialéctico, un diálogo contra “ellos”, rompiendo así el esquema vertical y unidireccional de clase—desde arriba hacia abajo— a través no solo de la fuerza agresiva, sino también de la energía creativa. Dice Peralta Martín: “La actitud resentida puede presentar muchas estrategias de acción simbólica, desde la blasfemia, la maldición o el insulto, hasta la ironía retorcida...” (2020: 71). Este último camino, la “ironía retorcida” es el que Los Prisioneros tomaron para hacer sus descargos. “We are sudamerican rockers” habla de la envidia por los rockers de verdad, pero desde el sarcasmo. Se visten y suenan como The Clash y de Stray Cats, pero no porque quieran ser ellos, sino por su diferencia: porque son unos sudamerican rockers, unos “sudamerican ilusos”, reflejo invertido del modelo. La parodia y la ironía sirven a Jorge González y los suyos como arma de reivindicación y de posición política.

Palabras finales

“We are sudamerican rockers” es una canción que toma elementos de la música que viene desde el norte del mundo y los transforma en algo genuino a través de la letra, del videoclip y de la interpretación vocal, que, en su conjunto, presentan una especie de manifiesto de los rockers sudamericanos en oposición a los del primer mundo. Pero no de todos los sudamericanos, sino de aquellos que no buscan ser iguales a los del hemisferio norte, que no quieren verse ni sonar como ellos, mucho menos decir palabras sin sentido que imiten a sus bandas de cabecera. Los Prisioneros no buscaban estar ahí; es más, decían sin ningún rastro de victimización que “Nuestra pésima música no es placer para dioses. / Jamás ganaremos la inmortalidad”. Lo que ellos querían era ser originales, y eso lo consiguieron a través de la mezcla de estilos exportados, pero filtrados por su particular forma de ver el mundo *desde acá*.

Sin embargo, la banda chilena no hizo esto desde el resentimiento simple y puro, tal como muchas veces se les criticó —con las mismas palabras que Harold Bloom usó para menospreciar a sus críticos—, sino a través del sarcasmo, que se convirtió en la herramienta política por excelencia de la banda. El sarcasmo fue su manera de enfrentar a los modelos de educación formal e informal, a los políticos y a todos quienes quisieran imponer una manera de pensar, en la que debían querer parecerse a los ídolos anglosajones que salían en la MTV norteamericana. Y si los de MTV Latino tuvieron o no todo esto en consideración al programar este video como el primero de sus transmisiones, es algo que no sabemos. Lo que sí sabemos es que con esta canción Los Prisioneros ya hicieron sacudirse al mismo Elvis dentro de su cripta... y “sin ninguna vergüenza”.

Bibliografía

- Auslander, Philip. 2004. “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. *Contemporary Theatre Review* 14, no. 1: 1-13.
- Auslander, Philip. 2006. “Musical Personae”. *The Drama Review* 50, no. 1: 100-119.

- Bajtín, Mijaíl. 1988. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold. 1994. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Fisher, Mark. 2018. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- García, Marisol. 2018. “Los Prisioneros en sus palabras”. Centro para las Humanidades UDP, 2018. <https://centroparalashumanidades.udp.cl/los-prisioneros-en-sus-palabras/> [acceso 6/2024].
- González, Juan Pablo. 2023. *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado Ediciones.
- Mignolo, Walter. 1998. “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)” en *El canon literario*, editado por Enric Sullà, 237-270. Arco/Libros.
- Peralta Martín, Cristina. 2020. “El arte del resentimiento. Tentativas de sentido de la experiencia del dañado desde la filosofía y el arte”. Tesis Doctorado en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=311586> [acceso 5/2024].
- Rewind. *La historia de MTV*. 2003. MTV Network Latin America. https://www.cultura.udg.mx/streaming_detallecc.php?id=2052. [acceso 9/2024].
- Robinson, Lillian S. 1998. “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario” en *El canon literario*, editado por Enric Sullà, 115-137. Arco/Libros.
- Santiago, Silvano. 2018. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. En *Antología del pensamiento crítico brasileño contemporáneo*, editado por VV.AA., 61-77. Clacso.
- Sarlo, Beatriz. 1997. “Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Revista de Crítica Cultural*, n°15, 32-38.
- Sullà, Enric. 1998. “El debate sobre el canon literario” en *El canon literario*, editado por Enric Sullà, 11-34. Arco/Libros.
- Tagg, Philip. 2012. “Vocal Persona”. En *Music's Meanings*, Philip Tagg ed. 343-82. Larchmont: MMMSP.
- VV.AA. 2003. “The 500 Greatest Albums of All Time”. *Rolling Stone*, 2003. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/> [acceso 6/2024].
- VV.AA. 2022. “The 500 Greatest Albums of All Time”. *Rolling Stone*, 2022. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-albums-of-all-time-1062063/rufus-chaka-khan-ask-rufus-1062734/> [acceso 6/2024].