

De las entrañas de nuestras ciudades. Orígenes del nuevo pop chileno

Rodrigo Fernández Alborno¹ y
Valentina Barahona Guajardo²

Modernidad y modernización en la formación de la sociedad de masas en Chile

Los antecedentes inmediatos del Nuevo Pop Chileno se encuentran en la generación que vivió su infancia entre fines de la década de 1960 y el golpe de Estado de 1973. En efecto, la mayoría de sus integrantes nacieron entre 1960 y 1965, lo que significa que para el 11 de septiembre de 1973 tenían entre 10 y 15 años. En este sentido, fue una corriente integrada por los primeros hijos e hijas de la reforma agraria, la aceleración de los procesos de urbanización y ampliación de la educación, tanto en el nivel básico, el nivel medio y los inicios de la expansión de la educación superior.

Este proceso de cambios acelerados durante la década de 1960 y 1973 fue la semilla para la formación de una sociedad de masas, una que ya comenzaba a traducir movimientos culturales de alcance global, como lo fuera el rock, pero en un diálogo con expresiones musicales locales, en particular, la música de raíz folklórica que vino desarrollándose desde la obra de Violeta Parra. Los rumbos de esta

¹ Licenciado en Sociología y Magíster en Economía Aplicada de la Universidad de Chile. rodrigofernandezalborno@gmail.com

² Cientista política de la Universidad Alberto Hurtado y Magíster en Gestión en Políticas Públicas de la Universidad de Chile. valentina.tguajardo@gmail.com

naciente sociedad de masas fueron interrumpidos por el golpe de Estado y redirigidos por la dictadura en dos grandes etapas.

Los primeros años estuvieron marcados más bien por una lógica de ocupación, ya que la prioridad fue la instalación de las redes de inteligencia orientadas al exterminio cultural, físico y moral de quienes estaban vinculados –de forma directa o indirecta– al espacio sociocultural de la Unidad Popular en un sentido amplio, desbordando el espacio de la militancia.

Hasta 1975 no hubo mayor claridad de la junta de Gobierno en materia económica y social. La implantación del neoliberalismo como modelo socioeconómico y del corporativismo como forma de control político, no fueron una orientación clara sino entre 1978 con las reformas iniciadas desde el Nuevo Plan Laboral, hasta 1980, con la promulgación de una Constitución Política del Estado a través de un plebiscito fraudulento, en el que no hubo Tribunal Calificador de Elecciones y donde el único mecanismo de control era el recorte de una de las esquinas del carnet de identidad.

No es trivial volver sobre estos hechos, ya que esta primera etapa consistió en un *culturicidio*. Hubo un intento literal por hacer desaparecer los trabajos e instituciones más importantes del acervo cultural construido durante el período anterior, sea vía el cierre definitivo de algunas instituciones (como el caso de las Escuelas Normales), o vía su intervención y hasta cambio de nombre, como fue el caso de la Universidad Técnica del Estado, actual Universidad de Santiago. También se cuentan otras acciones como la quema masiva de libros, cuadros, afiches y discos que hacia fines de la década coincide con un aislamiento del país en torno a la realidad internacional, producto del descrédito internacional de la dictadura desde 1976, con el asesinato de Orlando Letelier en Washington por parte de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).

Este aislamiento internacional, más las consecuencias devenidas de la limitación de la vida social propias de un estado de sitio prolongado, configuraron una época considerada de apagón cultural.

Sin embargo, más que una interrupción total, este apagón supuso la instalación de una forma de vida marcada por el miedo, el silencio y la precarización simbólica. La represión desplazó las prácticas culturales hacia lo íntimo, lo doméstico, lo informal. Canciones, recuerdos, programas de televisión, álbumes familiares, o incluso, la radio, comenzaron a convertirse en espacios donde se articulaban formas difusas de memoria y resistencia cotidiana. En este caso, la masificación del cassette permitió reforzar estas prácticas, generando un desacople entre la emisión por canales oficiales y el consumo musical, ya que fue el primer soporte portátil para el registro sonoro, y las cassetteeras serán el inicio de los estudios caseros de sonido, lo que, de alguna manera, permitió compensar el profundo déficit que a nivel institucional operaba sobre la circulación de las expresiones culturales.

En ese subsuelo emocional –más próximo a la «intrahistoria» que a los relatos oficiales– fue posible seguir compartiendo sentidos comunes, afectos y malestares, que, de otro modo, habrían sido clausurados. El cine, el teatro y la música, fueron los principales puntos estratégicos para las acciones de exterminio cultural durante la década, las artes visuales y la literatura encontraron algunas pocas y valiosas grietas en un panorama del cual, aún, poco sabemos en detalle. Pero lo más importante, es que en esa época se forman los primeros brotes de un arte de masas local-moderno, aquellos que durante la década posterior iniciarían lo que puede ser considerado como un folklore de masas, expresión totalmente discutible que el presente trabajo pretende presentar.

En ese contexto, comenzaron a gestarse nuevas formas de expresión cultural, que ya no apuntaban a la construcción de un sujeto político totalizante, como en la Unidad Popular, sino a subjetividades fragmentadas que buscaban formas de resistencia simbólica desde los márgenes de la institucionalidad.

Un antecedente relevante de esta discontinuidad cultural, fue el surgimiento de la Escena de Avanzada y el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) durante la segunda mitad de la década de 1970. Este movimiento utilizó recursos propios del arte conceptual, los

que podían ser útiles para el desarrollo de una nueva relación entre arte y política en medio de un régimen autoritario. La sofisticación en el uso de signos y metáforas –algo que pocos años antes fuera apuntado como una desviación burguesa–, se transformaba en la única herramienta para evadir la censura y la represión, lo que será documentado por primera vez en el clásico texto de Nelly Richard de 1986, *Márgenes e Instituciones. El arte en Chile desde 1973*.

Aparecen, entonces, formas expresivas que ya no buscan representar la totalidad del pueblo, sino que se articulan desde lo intersticial, lo personal, lo íntimo e, inclusive, lo absurdo, abriendo paso a un nuevo lenguaje estético que, con los años, también se dejaría sentir en expresiones de la cultura popular como la música pop, el videoclip y la televisión.

Lo cotidiano, lo doméstico y lo íntimo empezaron a tomar protagonismo como formas de expresión. Ya no era la épica colectiva, sino formas más personales y afectivas de ver el mundo, donde la precariedad se volvía una herramienta para hablar con el cuerpo, la ciudad y la memoria.

La poesía también encontró formas de persistencia en medio del cerco. Autores como Rodrigo Lira, Elvira Hernández y Carmen Berenguer, entre otros, comenzaron a explorar escrituras fragmentadas, irónicas o visuales, alejadas completamente del canon tradicional. En sus obras, lo político no desaparecía, pero se filtraba desde lo íntimo, lo absurdo o lo corporal, abriendo grietas simbólicas donde el lenguaje se volvía material de resistencia. Estas escrituras no buscaban representar una totalidad, sino tensionar los bordes de la experiencia, desmotando desde adentro, los dispositivos del sentido impuesto.

Estas escrituras ayudaron a construir una sensibilidad marcada por la ruptura con las formas tradicionales de entender y representar la experiencia. En ellas se percibe una respuesta crítica a derrumbe de nuestra incipiente modernidad en el cuerpo y el alma del golpe de Estado.

Comenzaron a gestarse nuevas formas de expresión artísticas y culturales que se apropiaron de lenguajes populares, tecnologías emergentes y estéticas cotidianas, dando lugar a una sensibilidad fragmentaria y ligada a lo común. Esta sensibilidad encontró una de sus expresiones más decisivas en las juventudes que emergen en la etapa que se inicia con la Constitución de 1980, quienes, desde los márgenes institucionales, dieron forma a un nuevo lenguaje musical que, con guitarras, sintetizadores y baterías programadas, anunciarían la irrupción de lo que podríamos llamar un nuevo folklore de masas de la mano del nacimiento del Nuevo Pop Chileno.

De las entrañas de nuestros liceos ~~ciudades~~. El nacimiento del nuevo pop chileno³

Los Prisioneros iniciaron el Nuevo Pop Chileno. 1979 es el año en que Jorge González, Miguel Tapia y Claudio Narea comenzaron sus incursiones en la música mientras cursaban el primer año de enseñanza media en el Liceo 6 de San Miguel, actual Liceo Andrés Bello. Este período *liceano* estuvo marcado por algunos experimentos, en particular, Los Pseudopillos en los que registraron canciones burlescas interpretadas con golpes sobre la mesa y cánticos exagerados, en los que también participaron los hermanos Álvaro y Rodrigo Beltrán.

Corría 1980 y The Clash publica su disco doble *Sandinista*, el que vino a revolucionar la concepción del punk que comenzaba a difundirse, al incluir elementos de la música disco, el dub y otros elementos de sustrato relacionados con el reggae. Este disco será determinante en el rumbo que tomarían la banda al bautizarse como Los Vinchukas al año siguiente –en alusión a la versión subdesarrollada de Los escarabajos (The Beatles) – debutando en una presentación en el Liceo 6 en 1982, en la que se presentaron con canciones propias tales como *Orgullo*, *King Kong el mono*, *¿Cuánto*

³ La escritura de este capítulo no habría sido posible sin nuestro gran interlocutor en materia *prisionera*, Leonardo P. Trujillo, con quien hemos tenido la oportunidad de revisar, en detalle, todos los registros de la banda desde su prehistoria. De este ejercicio surgió el compromiso de realizar en el futuro, un disco tributo a Los Pseudopillos.

vale el show?, *Mi profesor se está volviendo loco* y dos versiones traducidas al castellano de The Clash, *Rock City* y *Should I stay or should I go*.

En 1983, Jorge González ingresó a la carrera de Licenciatura en Música a la Universidad de Chile, donde conocería a distintas personas y agrupaciones vinculadas a la escena del underground, en particular, a Carlos Fonseca. En julio de ese año, y por iniciativa de Miguel Tapia, pasaron a llamarse Los Prisioneros, para la presentación en el Festival de Bandas de San Miguel realizado en el Instituto Miguel León Prado.

La experiencia de González en la Universidad de Chile fue fundamental, ya que la relación con Fonseca le pondrá en contacto con distintos ambientes relacionados a la incipiente industria musical, en particular, la vinculación con la disquería Fusión, financiada por el padre de Fonseca, quien también pondrá a la banda en contacto con una mayor variedad discográfica, en la que González comenzará a incursionar en algunos estilos relacionados con el synth pop, en particular, Soft Cell, Depeche Mode, Gary Numan, Devo y Kraftwerk, entre otros.

La convicción de Fonseca en el potencial creativo e interpretativo de González, le llevó a fundar el sello discográfico Fusión en 1984, cuyo primer proyecto fue el disco *La voz de los 80*, publicado durante el mes de diciembre, donde destaca la influencia transversal de The Clash. *Eve-Evelyn* es la única composición que se sale del marco cargado al ska y al pop rock, la que fue grabada mediante batería programada (un E-Mu Systems Drumulator), arrendada en un contexto de escasos recursos y casi nulos conocimientos sobre su funcionamiento, lo que no dejaba muchas alternativas para la exploración. Los multitracks de este disco no fueron adquiridos y, sencillamente, se perdieron.

La irrupción de la *La Voz de los 80* permitió abrir una válvula con la que nuestra cultura popular adquiere una expresión propia, en la que también se formaron redes que dieron origen a una embrionaria industria. El rol que jugó Carlos Fonseca fue fundamental, ya que, a

través de Fusión, no solo comenzó a reconectar el repertorio musical local con las nuevas tendencias internacionales, sino que también, el sello discográfico le permitió el comenzar una larga y reconocida trayectoria como productor musical y mánager.

El éxito de *La voz de los 80* permitió que la banda firmara un contrato con EMI en 1985, para, de ese modo, comenzar a abrir una incipiente industria musical. Este hito abrió paso a otras bandas dentro de la naciente escena local, tales como Upa!, Viena, La banda del pequeño Vicio y Aparato raro, entre otras.

Fue esta última banda la primera en contar con una canción de orientación electrónica de circulación relativamente masiva en radio y televisión. Si bien sus miembros provienen del jazz experimental o fusión bajo el nombre Ojo de Horus, fue la casualidad la que les puso frente a las nuevas tecnologías musicales de la época, en particular, sintetizadores y programadores. La banda aprovechó la oportunidad por creciente difusión del synthpop, para lanzar *Calibraciones*, una innovadora propuesta tímbrica en el uso de sintetizadores extendidos hacia los bajos, el uso de microtonos y una base rítmicaailable. Su letra también fue una suerte de manifiesto posmoderno de masas, en el que los metarrelatos llegan a su fin, sea en su versión política con: *Se acabó el tiempo de los lindos ideales/ No hay más que ver a esos locos intelectuales*; o existencial con: *No trates ya de disfrazar tu temor/ haciendo yoga e invocando al Señor*.

El nuevo pop chileno surgió de un entorno marcado por la experiencia escolar en tiempos de dictadura, donde la disciplina, el control y la violencia institucional, formaban parte de lo cotidiano. Muchas bandas nacieron como una forma de canalizar las emociones compartidas, de buscar sentido y generar un espacio propio. Los liceos fueron lugares donde se formaron subjetividades marcadas por la tensión entre el control autoritario y los primeros gestos de libertad, ya fuera a través del arte, la amistad o la música. Allí surgirían muchas preguntas, rabias, penas y deseos, que luego se transformaron en canciones.

Estas propuestas no nacieron de grandes planes, sino desde la vida diaria: ensayos en la casa, grabaciones en cassettes, instrumentos prestados, etc. Pese a las condiciones mínimas que existieron, ese contexto abrió completamente los caminos creativos, donde lo artesanal se volvió parte del sonido mismo. Fue desde ahí, desde lo precario y lo inventado, que se tejieron formas de resistencia sonora y cultural.

La voz de los 80 representa el cierre de este período liceano, cuyo principal legado fue el establecimiento de los tres grandes motivos transversales a lo largo del trabajo de Jorge González.

En primer lugar, podemos identificar una crítica a los estereotipos de género en el campo sexo afectivo, en el cual, se pone en evidencia la falta de realidad en las formas que nos enseñan para demostrar amor y el rol de los estereotipos de género, donde *Mentalidad televisiva*, *Sexo* y *Paramar* son las canciones que más destacan.

En segundo lugar, la sátira social, que no es necesariamente una crítica política en el sentido ideológico programático, sino en un sentido más elemental dirigido a lo que los trotskistas llamaron el «Clase contra clase». Esta capacidad de exponer las contradicciones culturales de una sociedad de masas ya germinada, fue conducida a través de un tratamiento del sentido del humor que pocas veces permeó de manera tan intensiva en el desarrollo lírico de una banda. *Nunca quedas mal con nadie* y *Brigada de negro*, en particular, la primera de estas es el primer destello de la capacidad literaria de González.

Por último, podemos identificar una poética de lo común, ese rescate estético de todo aquello que define la cultura de masas, en negación total del espíritu de tribu tan propio de la vanguardia. La apertura del disco con *La voz de los 80* es la bienvenida a la sociedad de masas, un primer abrazo a lo común, ya que no debe haber declamación más antivanguardista en señalar que «de las entrañas de nuestras ciudades liceos surge la piel que vestirá al mundo».

Este antivanguardismo les hizo los favoritos de la vanguardia, fueron muy bien recibidos por quienes buscaron expresiones que circularan por fuera de la herencia de raíz folklórica, en particular, los artistas y agrupaciones del Canto Nuevo, movimiento que intentó dar continuidad a la estética y poética de la Nueva Canción Chilena. Los Prisioneros fueron una atracción total entre las audiencias formadas por las primeras escenas del punk y el new wave, las que frecuentaban El Trolley, el Garage Internacional Matucana 19 y distintos círculos universitarios relacionados con las escuelas de artes visuales y escénicas. Esta admiración fue la inspiración para la letra de una canción inédita llamada *Generación de mierda*, la que sintetiza las contradicciones propias de las vanguardias con «Porque hacen de lo lindo algo imbecil».

El contrato con la EMI les permitió comenzar un alcance masivo, el que se consolidará al año siguiente, en vísperas de las fiestas patrias de 1986, con la publicación del primer disco electrónico masivo en la historia de la música popular chilena.

Pateando piedras fue registrado únicamente con batería y bajos electrónicos, también se utilizaron efectos sonoros tomados de grabaciones caseras y sonidos pre sampleados en los teclados. La partida del disco con *Muevan las industrias* ya es un factótum del espíritu de la época, el primer gran saludo a la sociedad de masas (*los obreros no se fueron, se escondieron, merodean por nuestra ciudad*), con un guiño distópico hacia el futurismo en que se puede escuchar los choques metálicos que dan forma y materia al funcionamiento de una fábrica hacia el inicio de la canción. Esta historia de la desindustrialización a la chilena es la primera composición del grupo interpretada exclusivamente con instrumentos electrónicos, enmarcada en la vertiente *new wave* del synthpop, lo que también puede reconocerse en las secciones que tiñen de tristeza y melancolía el estribillo (*En mi cabeza se repiten mil lamentos, de cuando vino la miseria, los echaron y dijeron «que no vuelvan más»*).

Por qué no se van retoma el espíritu del período liceano, pero en un contexto del contacto con el mundo artístico intelectual de esta clase media (alta) ilustrada que había sido su principal audiencia, esa

que tanto los admiraba en sus inicios. *Por qué los ricos* es otra de las composiciones que puede ser etiquetada en este motivo de sátira social dentro del espíritu liceano, mientras *Quieren dinero*, si bien, muestra una lírica que puede ser considerada en el motivo de sátira social, la música no guarda ninguna relación con la estética *clasher* que siempre sirvió de base para este motivo. En este caso, se optó por un ritmo más acelerado y pop, en línea con el technopop heredero de Dona Summer y Giorgio Moroder⁴, y no en la clave ska que los había definido en sus inicios.

El baile de los que sobran es un referente nacional y latinoamericano, en la que se expone el desencanto de una generación atravesada por la promesa incumplida del progreso, con el ladrido presampleado de un perro, el que sirve de telón sonoro de los sectores populares, tal y como hiciera Víctor Jara en *Luchín*. Hasta el día de hoy, muchos siguen recordando con claridad el efecto que tuvo esa canción sobre sus cuerpos, como una forma de memoria encarnada que resistió, aunque fuera en voz baja en sus inicios.

No obstante, existe una canción que fue descartada para la versión final del disco pero que cuenta con registros de una versión en el teatro Cariola en 1985 y una versión no editada de estudio. La única versión oficial es una instrumental publicada en el compilatorio *Demos 1983-1991*, del año 2017.

La canción comienza con una secuencia de bombos sintéticos de ataque seco, similares a los golpes de puerta que indican apuro, seguida del descenso de las notas que conforman un acorde de Si Mayor en el sintetizador, como indicando la respuesta aguda de una máquina del otro lado de la puerta. Luego, unos bajos sintetizados apuntan la marcha general de la canción como el imaginario asociado al paso sostenido y regular de un robot, en línea con la base rítmica clásica del synthpop.

Respecto de su letra, es probable que constituya el primer poema futurista de la historia de Chile, razón por la cual, este número de la revista lleva su título.

⁴ En más de una ocasión, Jorge González ha interpretado el coro de *I feel love* en el coro de *Quieren dinero*.

¿Quién le tiene miedo a las máquinas?

Jorge González, 1985

Quien teme a la deshumanización
Quien desconfía de la ordenación
Quienes están cuidando con horror
A sus tambores y a su tradición

*Quien desconfía de lo fácil y liviano
Y porfía que todo será a mano
Quien mantiene ritos antediluvianos
Y proclama que lo doloso no es en vano*

Quien ama el academicismo
Quien no acepta la influencia
A quien los dígitos producen resistencia

No hay terreno a delicados ni a virtuosos
No hacen faltan bateristas musculosos
Pues cada quien, puede hacer
su propio arte
Todos tienen el derecho a desplazarse
Tecnología, no implica ideología
Poesía, molesta en nuestros días

*Estupidez, rechazar la sencillez
Y renegar de la rapidez*

*Anulan al músico divo,
Acaban con los errores,
Impersonales y obedientes*

*¿Quién le tiene miedo a las maquinas?
¿Quién le tiene miedo a las maquinas?*

Quien teme a la programación
Quien desconfía de la perfección
Quien se asusta hasta del Neón
Y todo tiempo que pasó, fue mejor

*A quien le gusta, gritar y transpirar
Y quien no quiere, hacer bailar
Quien prefiere, la fuerza o la razón
¿Qué escapa? De la uniformación*

Quien ama el academicismo
Quien no acepta la insolencia
A quien los dígitos producen resistencia

¿Quién le tiene miedo a las máquinas?...

Pateando piedras fue un éxito significativo en la historia de la música popular chilena, ya que puede ser considerado como el primer disco de referencia masiva desde el inicio de la dictadura. En el reportaje documental realizado por Cristián Galaz en 1987, González apunta a que «el público de nosotros es el que siempre quisimos tener, ese con el que nos cruzábamos cuando íbamos por la calle, esa clase de gallos. No era exactamente el público que teníamos al comienzo, ni el público que vive el rock. Queríamos gente que no iba a los recitales porque los encontraba aburridos, que se acercara a los recitales por nosotros. La gente que no tiene poder es la gente que nosotros conocimos, la gente que cachaba que nunca iban a ser jefes, siempre iban a ser juniors, aprendices o empleados».

En una carrera vertiginosa, a solo un año de la publicación de *Pateando piedras*, en 1987, también sería grabado y publicado *La cultura de la basura*, disco en el que González promovió la

composición conjunta de las canciones. El proceso de grabación resintió de la inexperiencia de Narea y Tapia en la composición, dando como resultado las canciones *Somos solo ruido*, *Algo tan moderno*, *El vals* y *Lo estamos pasando muy bien*. Todo el resto de las composiciones las aportó González, quien declaró que, de alguna manera, quisieron revivir el espíritu liceano, pero –como dice el dicho– la primera vez se presenta como tragedia, mientras que la segunda, como comedia.

Otro elemento destacable es el uso de computador por primera vez en un disco de música popular, un Voyetra que González le compró a Coti Aboitiz (tecladista de Aparato Raro y miembro fundador de La Ley). Los Voyetra fueron dispositivos especiales para el registro, escritura e interpretación musical a través de las recién socializadas tecnologías MIDI (Musical Instrument Digital Interface), protocolo de comunicación estándar que permite que instrumentos musicales electrónicos, computadoras y otros dispositivos, se comuniquen entre sí.

Las canciones más reconocidas de este trabajo fueron *La cultura de la basura*, *Lo estamos pasando muy bien*, *Pa pa pa* y *Maldito sudaca*, todas herederas del espíritu liceano. No obstante, hay un grupo de canciones menos reconocidas que pueden ser consideradas como continuadoras del gesto que dio origen a *Muevan las industrias*. Se trata de motivos líricos más oscuros y directos, tal y como se puede apreciar en la canción *Otro día*, la que puede ser considerada como una precuela de *Muevan las industrias*. La canción relata el transcurso de un día en la vida de un obrero industrial, donde la rutina frente a la máquina se hace arte y parte del ser mismo del trabajador, tal y como dice su coro *Ya no quiero cambios, tengo el pulso firme. Ya no quiero cambios, tengo el ritmo de las máquinas*.

El disco cierra con *Poder elegir*, canción dedicada al plebiscito para votar la continuidad o no de Pinochet, que fuera realizado en octubre del año siguiente. Su coro es bastante claro al respecto al indicar:

*Debemos elegir cómo quieres vivir
Reclamar y pelear, obligar
Y dejar de llorar
Y que nadie aproveche de ti*

La canción cierra con el verso *Su poder es nuestra ignorancia*, el que se va repitiendo mientras la música va fragmentándose en distintos espacios sonoros en un efecto del tipo fade out.

El lanzamiento del disco estuvo acompañado de una toma de posición de González frente a la opción No en el plebiscito de 1988 en una ronda de prensa, a lo que se sumó la aparición de la banda en la franja televisiva. Esto impactó de manera significativa en los problemas que tuvo la banda para la gira, ya que de los cuarenta conciertos programados solo pudieron realizarse catorce. Abundaron «accidentes» tales como abandono de locales, cortes de luz, clausuras repentinas de locales y otras tretas preparadas por la dictadura como represalia a esta toma de posición.

No obstante, estos también fueron los tiempos en los que la banda comenzó a hacer giras en el extranjero, en particular, en Perú, Colombia y Venezuela, países donde también lograron convertirse en referentes masivos. No obstante, esta gira constituye un hito crítico en el que se puede sostener que comenzó el proceso que devendría en la disolución de la banda en 1992.

Electrodomésticos en las artes visuales

Entre los artistas visuales que participaron de la Escena de Avanzada, se destaca la influencia que tuvo Eduardo Vilches de manera transversal. Entre 1977 y 1982 dirigió el Taller de Grabado de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica, al cual Vilches invitó a destacados integrantes de la Escena de Avanzada a compartir con sus estudiantes, tales como el artista de performance y happening, Carlos Leppe, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Eugenio Dittborn y Lotty Rosenfeld, entre otros.

En su taller también nacieron los Electrodomésticos.

Silvio Paredes y Ernesto Medina ingresan a estudiar Artes Visuales en 1978, el primero a la Pontificia Universidad Católica de Chile, y el segundo en la Universidad de Chile. Lo anterior es relevante, ya que uno de los caminos tomados por la contracultura para la renovación de su vocabulario, sería desde las artes escénicas y visuales, en particular, lo que venían desarrollando los artistas y agrupaciones que formaron parte de la Escena de Avanzada.

Paredes desarrolló su proyecto de título en el marco de su Taller en 1983, el que consistió en componer una visión del grabado en torno al arte sonoro. Como señala Paredes, «entonces le dije a Eduardo, 'puedo presentar esto como grabado, pero grabado en cinta magnetofónica, como grabado de la memoria' y me dice, '¡dale!, articula esa bisagra y preséntalo como obra'»⁵. En el Taller también participó el destacado artista visual Arturo Duclós, compañero y amigo de Paredes que colaboraría activamente en los aspectos de arte, diseño y puesta en escena de la banda. A finales de ese año, Paredes y Medina pasarán sus vacaciones en el balneario de Tongoy.

A diferencia de Paredes y Medina, Carlos Cabezas estaba terminando su adolescencia para el golpe de Estado. Cuenta que, en uno de sus viajes a Santiago, alcanzó a ver en vivo a Víctor Jara siendo un estudiante de enseñanza media. Cabezas es oriundo de Ovalle y pasó su enseñanza media en un internado en La Serena. Una hermana de su madre lo recibía en Santiago cuando se daba la oportunidad de viajar, lo que para un joven de provincia de fines de los sesenta era toda una aventura. En efecto, fue en uno de esos viajes a Santiago donde Cabezas compró los primeros discos de su propia biografía musical (*Are you experienced?*, de Jimmy Hendrix y *Goodbye*, de Cream) y pudo adquirir su primera guitarra, una que estaba olvidada en la casa de su tía y que mandaron a refaccionar, la que Cabezas conserva hasta el día de hoy. Nos cuenta también, que intentó emular una guitarra eléctrica a través de la conexión del micrófono de la radio al cuerpo de la guitarra, creando así su primer laboratorio de experimentación en tecnologías musicales. Al

⁵ Todas las citas en torno a los comentarios de Silvio Paredes y Carlos Cabezas corresponden a entrevistas de los autores, las que fueron realizadas durante el mes de enero de 2025.

alternar el selector de canales de salida de la radio luego de tocar un acorde en la guitarra, se generaba un efecto en el cual el sonido es percibido como si estuviera pasando por agua, donde las ondas son más espesas y profundas, efecto que es conocido como phaser.

Su paso por la universidad estuvo relacionado con la tecnología y no con las artes visuales, algo en lo que declara haber compensado su falta de aproximación previa en la materia, en el proceso de formación y definición de la banda. Cursó dos años en la carrera de Ingeniería Civil Electrónica como interno en la Universidad Técnica Federico Santa María, instancia en la cual, pudo conocer distintos dispositivos relacionados con la generación del sonido, en un contexto tecnológico y cultural en el que un sintetizador tenía una significación radicalmente distinta de lo que implica hoy.

Cabezas interrumpe sus estudios de ingeniería y emprende un viaje por Bolivia en el que se desempeña en oficios varios, tales como el de cocinero y vendedor en una tienda de electrodomésticos. Mientras Paredes y Medina ingresaban a la universidad en 1978, Cabezas estaba cursando el proceso de formación en Control de Tráfico Aéreo, para desempeñarse en dichas funciones durante una década.

En 1984 viaja a Londres para pasar unos días con unos familiares que habían sido exiliados. En diversos medios ha comentado que una de las cosas que más le sorprendió estando allá, fue darse cuenta de que poseer una guitarra eléctrica y tocar en una banda de rock, no era algo para «los elegidos», sino todo lo contrario. La cultura musical desarrollada alrededor del rock en Inglaterra desde la década de 1960, penetró de manera profunda en la vida cotidiana. Cabezas cuenta que tocar en una banda de rock estaba al nivel de jugar a la pelota o ir por una cerveza al bar de la esquina. No obstante, el momento más revelador fue la oportunidad que tuvo de ir a ver un concierto de Kraftwerk, en el Hammersmith Odeon, en el contexto de la gira del disco *Computerwelt* o *Computer World* como indica su versión en inglés. Toda la curiosidad desarrollada en sus años como estudiante en torno a la tecnología, se convirtieron en una expresión epifánica al presenciar la performance de una de las

bandas que aportó de manera significativa a definir en qué consiste la música popular del futuro, gracias a la construcción de una poética tecnológica en que se puede reconocer los principales referentes futuristas tales como los robots, las computadores, la radioactividad y las autopistas, pero de manera tal que se convierten en parte de la cultura de masas.

A la vuelta de Londres, en enero de 1985, fue a pasar los últimos momentos de las vacaciones en el puerto de Tongoy donde su familia tenía una casa de veraneo; allí había conocido a Medina algunos veranos atrás, desarrollando una amistad de verano en torno a la afinidad en torno a la música. De esa forma, Ernesto Medina fue el vaso comunicante que permitió la formación de Electrodomésticos, al presentar a Cabezas con su amigo y compañero de aventuras en las artes visuales, Paredes.

Meses después, el examen de título de Paredes consistió en la presentación de este trío, en el cual Cabezas estuvo a cargo del teclado, Medina alternó la guitarra con una tornamesa para la introducción de algunos efectos de scratch, mientras que Paredes se hizo cargo del bajo y del montaje de algunas escenas de performance en el transcurso de la presentación.

Y ahí fue cuando presenté parte del «¡Viva Chile!» como examen de título en la cual colaboró gentilmente mi amigo Carlos, quien tocaba teclado en algunas partes, y Ernesto con un tocadisco que tenía un parlante incorporado y hacía scratch vertical, y yo con unas sillas de playa, me acuerdo de que hacía una serie de performance. Egresé de Bellas Artes presentando a los Electro como un ejercicio de desplazamiento del grabado.

De esta manera, Paredes nos relata cómo se formó una primera versión de la banda, la que posteriormente pasó a ser reconocida e incentivada por grupos de amistades y conocidos en distintas galerías de arte donde se reproducían grabaciones en cassettes, de estos desplazamientos de grabado, con el objetivo de ambientar el desarrollo de las muestras. Estas reproducciones pasarían a formar la base de su primer álbum *¡Viva Chile!* en 1986. Dado que la experiencia fue satisfactoria, este trío pasó a constituirse como una banda cuyo nombre fue iniciativa de Paredes, tomando esta idea de

experimentar con distintos soportes y formatos de uso doméstico, para habilitar una dimensión de la música más relacionada con las artes visuales, que con la poesía lírica del formato canción. Paredes lo sintetizó como «música de películas inexistentes», lo que también vincula a esta misión visual de la música popular. Si la herencia de la poesía lírica convierte a la música es un pre-texto para hablar ciertas cosas a través del canto, en las artes visuales la música ha de operar como una pre-imagen para mirar estas ciertas cosas al sacarlas de contexto.

Sobre lo anterior, es importante resaltar el rol que tuvo Ernesto Medina en este proceso, ya que la primera reunión del trío ocurre a instancias de él, lo que también permitió la comunicación de distintas afinidades musicales, las que pasaban por artistas propios de la herencia del rock, como Frank Zapa, la etapa ochentera de King Crismón, Talking Heads, Roxy Music, pero también, circularon referentes desde la electrónica, en particular Kraftwerk y Cabaret Voltaire, esta última banda, la primera en utilizar técnicas de cut up en la música popular, técnica que también sería utilizada por iniciativa de Medina, la que consiste en utilizar segmentos de grabaciones para ser sacadas de contexto, como es el caso de la mayoría de los temas del álbum *¡Viva Chile!*. Fue Medina quien registró los segmentos de la entrevista a Yolanda Sultana, las prédicas de Jimmy Swaggart, las declamaciones de Goebbels y todo el resto de los materiales que darían forma a los y las vocalistas de la banda.

La novedad de esta propuesta fue objeto no solo de buenos comentarios entre el público, sino también, del interés de por quienes participaron de distintos espacios relacionados en el mundo de la música y el teatro, tales como El Trolley, el Centro Cultural Estación Mapocho y el Galpón Internacional Matucana 19.

Electrodomésticos no demoró en hacerse presencia en un proceso en el que emerge el primer bloque musical masivo en Chile luego del golpe de Estado. Y es en este punto en el que la banda – contra todo pronóstico– logra firmar un contrato para la grabación y distribución de su primer disco *¡Viva Chile!* en septiembre de 1986, tanto en Chile como en Argentina.

Si bien, el disco que arrasó en masividad fue *Pateando piedras*, publicado prácticamente al mismo tiempo, la banda comenzó a consolidar su propio mito, en particular, con el estreno del videoclip de *Yo la quería*, dirigido por Pepe Maldonado. Este videoclip marcó hito en la materia ya que se combinaron recursos muy limitados de manera creativa. El video contiene secuencias de fotografías en blanco y negro, superpuestas con líneas de colores animadas que emulan una onda de vibración de sonido. Estas líneas también cumplen la función de representar la boca hablante sobre una imagen estática de Carlos Cabezas haciendo el papel del protagonista, quien va relatando el detalle de los hechos que lo condujeron a asesinar a su pareja.

Al año siguiente es publicado *Carreras de éxitos*, disco que les permitió llegar a una audiencia más amplia con «El frío misterio», la primera canción en ser reproducida en discotecas y que se transformará en la más conocida en la historia de la banda. Otro de los singles que tuvo relativa circulación fue *Instituto Mens*, una parodia a la visión de la masculinidad extraída de avisos de sauna en el diario, canción que también tuvo un videoclip en el que se intercalan imágenes de hombres musculosos haciendo ejercicio, y mujeres estilizadas con escenas de la banda interpretando la canción en una sala a media luz.

El disco también fue el punto partida del desarrollo del formato canción, donde se nota que estas primeras letras obedecen, más bien, a juegos de palabras, lo que con tiempo irá madurando en la carrera de Cabezas, al punto de ser considerado uno de los principales letristas de la música popular.

Si bien, en su etapa inicial, Electrodomésticos estuvo más orientado al modernismo de vanguardia en términos de influencias musicales, las consideraciones de elementos de la cultura popular estuvieron siempre presentes para extraer una suerte de imagen en negativo del paisaje sonoro urbano. Ejemplo de lo anterior es la referencia a elementos del paisaje urbano en *Señores pasajeros*, en el que la voz asume el papel de un comerciante ambulante, cuya alocución se podía escuchar en los buses del transporte urbano:

Señoras y señores pasajeros, tengan todos ustedes muy buenas tardes. En primer lugar, deseo expresarles que es totalmente ajeno a mi voluntad el molestarles, el incomodarles o el perturbarles en el transcurso de vuestro viaje. Este single también tuvo un videoclip en el que se intercalan distintas escenas de calles y carreteras con tráfico de autos y carretones, con escenas de la banda interpretando la canción en un galpón a contraluz de un ventanal.

El trío original incorporó a Michel Durot en la trompeta, y para las presentaciones en vivo, incluyeron a Sebastián Levine en batería. El desarrollo de ambos discos en el lapso de dos años, les permitió circular en programas de televisión, tales como *Más Música*, conducido por Andrea Tessa, y *Mapaipitepen*, conducido por Maitén Montenegro.

Epílogo: del apagón cultural al apagón contracultural

El origen del nuevo pop chileno está marcado por procesos de exploración que surgieron de aventuras artesanales, en un contexto en el que el mercado tecnológico a escala masiva, recién comenzaba para la televisión y las innovaciones introducidas por el cassette.

El desarrollo de este movimiento fue acelerado, lo que sumado a los resultados del plebiscito con los que se inició el fin de la dictadura, generó un optimismo sobre la década que venía, la promesa de hacer realidad el potencial de una de las primeras generaciones totalmente huérfanas en su proceso de exploración vital. No obstante, solo algunas agrupaciones y artistas mantuvieron su productividad en la década siguiente, entre las cuales, podemos destacar a La Ley, Los Tres y Lucybell; grandes referentes que lograron desarrollarse a nivel internacional, siendo de alguna manera, los «hermanos menores» de la generación que se formó en torno a los circuitos del Trolley y del Galpón Internacional Matucana 19, generación a la que pertenecen Los Prisioneros y Electrodomésticos.

La década de los noventa fue especialmente inclemente con su antecesora, ya que gran parte de los espacios en los que circulaban

los movimientos contraculturales, simplemente, se disolvieron. Este proceso no le fue ajeno a Electrodomésticos, ya que Ernesto Medina se alejaría de la banda en 1991, en medio de la preparación de material de un tercer disco, que se perdió con la disolución de la banda, material que sería compilado y publicado con el título de *Lost Demos* el año 2014.

Paralelamente, Los Prisioneros lanzaron el trabajo más exitoso de su discografía en 1990. *Corazones* fue el punto de quiebre de la formación original; pesaron los conflictos entre Claudio Narea y Jorge González, pero, sobre todo, las divergencias estilísticas en las que Narea se mantuvo apegado a la base de rockabilly, mientras que González y Tapia, incursionaron de manera más profunda en los estilos devenidos de la música electrónica de fines de la década de 1980, en particular, el house y algunos elementos del hip hop.

No es exagerado sostener que las bandas tratadas en este trabajo constituyen los proyectos musicales más importantes de la década de 1980; sin embargo, también se debe señalar la presencia de otras agrupaciones, tales como Fulano –de un estilo fusión entre rock, jazz y algunos elementos de música contemporánea–, Fiskales ad Hoc –punk rock–, y el nacimiento del hip hop con el lanzamiento del disco *Algo está pasando*, de De Kiruza.

Referencias bibliográficas

- Aguayo, E. (2005). *Maldito Sudaca. Conversaciones con Jorge González*. Santiago de Chile: RIL Editores
- (2012). *Las Voces de los 80. Conversaciones con los Protagonistas del Fenómeno pop – Rock*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- (2020). *Independencia cultural. Conversaciones con Jorge González, 2005-2020*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- (2025). *Las Voces de los 80. Vol. 2*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Cabezas, C. (2015). *Letras electrodomésticas. Las canciones de Electrodomésticos*. Santiago de Chile: Feroces Arte y La Nueva Gráfica Chilena.
- Contardo, O. & García, M. (2005). *La era ochentera. TV, pop y under en dictadura*. Santiago de Chile: Planeta.
- Machuca, G. (2011). *El traje nuevo del emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Opazo, C. (2014). *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Richard, N. (2014). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Tapia, A. (2024). *Ya viene la fuerza. Los Prisioneros 1980-1986*. Santiago de Chile: Club de Fans.