



**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE CHILE**

***DOCUMENTOS
DE TRABAJO***

**ROCKEROS EN SOL MENOR:
FUNDAMENTOS DE EXISTENCIA
EN EL ROCK CHILENO**

Fabio Salas Zúñiga

INTRODUCCIÓN

Al momento de escribir estas líneas (verano austral de 2007) la música rock vive una etapa global de silencio y omisión. Silencio porque asistimos a un período sin referentes ni modelos claros, etapa donde no hay eclosiones populares en torno a la música y sí mucho abuso de la diseminación mediática del pop corporativo y radial. No obstante el rock es con mucho, el género de música popular que mejor encarna el espíritu macro cultural, mestizo y popular de la actual globalización de comienzos de siglo.

La omisión señalada alude más que nada al monopolio que poseen en los espacios de difusión masiva músicos y bandas de larga data (U2; Rolling Stones; Roger Waters en el marco global; Fito Páez, Cerati, Los Tres o pseudorockeros como Juanes y Shakira en Sudamérica) quienes provienen en su gran mayoría de brechas abiertas hace treinta, veinte o quince años atrás. Omisión que anula y relega la mayoría de las propuestas musicales de las bandas noveles a una tierra de nadie sonora indistinta e indiferenciada.

Por ello, en el marco de lo que es la música rock en el presente hay que percibirla necesariamente como una música de producción industrial de carácter corporativo más que como una auténtica expresión de cultura popular juvenil. Que esta música todavía posea un potencial liberador de energías somáticas y espirituales a nivel de su recepción por el gran público se debe más que nada a su carácter esencial de vehículo multiplicador de fuerzas sicosomáticas como también de su evidente representatividad histórica de los grandes dilemas que han acompañado a las generaciones de personas que han crecido bajo su emisión comunicativa.

Pero es menester explicar también que esta falta de referentes recién aludida se hace extensiva a la existencia del rock en castellano, toda vez que este subgénero ha seguido las mismas directrices culturales y estilísticas que han sido impuestas desde

el centro de la metrópoli anglosajona. El aparato de la industria fonográfica trasnacional ha absorbido de tal manera la expresividad y circulación de esta música que el rock en castellano ha seguido un proceso de estandarización y regulación de los cánones (tecnológicos, sonoros y temáticos) situados bajo un proceso de dirigismo cultural desde la telemática trasnacional del cual no ha podido salir ni resarcirse.

Para hablar del Rock Chileno (RCH) entonces, debo aclarar que este referente no ocupa un lugar preponderante ni influyente en el marco de la globalización mediática como tampoco tras más de cuarenta años de existencia, ha logrado recalar fuerte en una identidad generacional clara y creativa. Aún así la pregunta por la existencia del RCH se puede responder favorablemente toda vez que este género se masificó según avanzaba el proceso de modernización de nuestro país, después de los años cincuenta del pasado siglo y porque además no sólo saltó de la interdicción cultural a la masividad si no que también supo mezclarse y asimilarse a todos los géneros rectores de lo que fue el escenario de la música popular chilena desde 1950 en adelante: nueva canción, cumbia, balada romántica, Nueva Ola, etc.

Por lo tanto entonces el RCH ha existido pero su presencia social ha debido sufrir el influjo de múltiples fenómenos restrictivos que han influido sobremanera en su discurso, su sonoridad y su manifestación histórica.

El RCH es básicamente un fenómeno inacabado, de sucesivas alternancias cíclicas de popularidad y reflujo cuya medianía nunca ha quedado superada por la aparición de discursos claros y validantes para su público y para la memoria musical chilena.

Esta manera de posicionarse entre alternados ciclos de flujo y reflujo, en los que se ha visto envuelto, le ha conferido una carta de ciudadanía cultural nunca protagónica pero sí testimonial. El RCH ha existido como contrapeso de otros discurso musicales populares hegemónicos pero ha llegado a equilibrar la balanza a su favor desde el momento en que la globalización de esta década de los dos mil ha legitimado la diversidad y

pluralidad de sensibilidades como parte constituyente de la cultura del presente. De este modo, el RCH es más representativo que, por ejemplo, los remanentes de la nueva canción, demasiado enquistados en una premisa ideológica de izquierda, o bien que la afectación y sentimentalismo de la balada romántica tradicional, con la cual se ha permitido incluso un acercamiento entre paródico y posmoderno.

Tratar de explicar cuáles han sido los hechos y procesos que han dado forma y contenido al RCH en su historia, es un esfuerzo que supera con largueza las posibilidades de este trabajo, mas sí se puede intentar la exposición de algunos pivotes socioculturales que dentro de la historia local de los últimos cincuenta años han posibilitado la presencia del rock y de todo su imaginario audiovisual, temático y referencial en nuestro país.

Para ello sostendremos una propuesta de lectura que confronte algunos hechos culturales que históricamente explican la evolución del rock nacional tanto en su estipulación generacional, como en su dimensión comunicacional, o bien en la perspectiva de la formulación de un proyecto artístico, o la falta de él, que le diese mayor profundidad y rigor identitario a su discurso.

Por lo tanto trataré de establecer los fundamentos de su existencia como fenómeno musical y sociocultural a través del análisis de diversas dicotomías, algunas de ellas no necesariamente antinómicas, de cuya oposición surgirán las síntesis y resultados necesarios para percibir y entender más o menos claramente en qué consiste aquello que podemos llamar "Rock Chileno". Las parejas dicotómicas a saber, son:

- a) imitativo/ dependiente
- b) periférico/ mediático
- c) corporativo/ indie
- d) estilísticos/ políticos

Una vez planteado así, ya estamos en condiciones de emprender este estudio que aquí propongo. Al final de este texto incluiré un

breve glosario para explicar el sentido y la significación de algunas cláusulas y términos aquí empleados.

I) DE LA IMITACIÓN Y DEPENDENCIA AL MESTIZAJE.

El RCH, como todo el rock en castellano, comenzó su periplo moderno hacia 1965 con la aparición de las primeras bandas beat, las que a imagen y semejanza de los Beatles y otros grupos británicos trataban de diferenciarse de la edulcorada y frívola escena de la Nueva Ola y su rock and roll blando y baladesco¹.

Estos grupos, entre los que se contaban Los Mac's; Los Jockers; Los Vidrios Quebrados; Los Picapiedras o los Psicodélicos, trataron desde un principio imponer un sonido moderno, según el padrón liverpooliano, reflejado en una actitud de abierto desparpajo y desmadre sonoro que estaba ausente por completo en la Nueva Ola, del mismo modo que existió entre ellos la conciencia de poseer en el rock un patrimonio musical propio y diferenciado de todo lo conocido anteriormente.

No obstante algunos buenos logros musicales conseguidos en esos años² todas estas bandas pronto fueron acusadas de consistir en una mera imitación de Los Beatles sin atisbo alguno de originalidad. Tal acusación se hizo extensiva a todos los rockeros nacionales posteriores, los que incluso habiendo instalado en Chile el rock psicodélico o progresivo con originalidad y calidad³ nunca pudieron escapar de la minusvaloración y demoledora interdicción cultural que esto significaba.

¹ Salas, Fabio: "La Primavera Terrestre", Santiago, Cuarto Propio, 2003.

² Salas (op.cit.)

³ Salas, Fabio: "Aguaturbia, una banda chilena de rock" Santiago, Bravo y Allende, 2006.

Cuarenta años después ya podemos establecer un criterio apropiado para evaluar con ecuanimidad a estos rockeros nacionales del rock clásico. Pues todavía hoy, los críticos y analistas ven esta etapa del RCH como una mera empobrecida imitación de la escena anglosajona sin advertir que la misma acusación se puede adscribir al trabajo de bandas chilenas actuales, verdaderas vacas sagradas para la prensa local como lo son

Los Tres, La Ley o Lucybell. En efecto ¿por qué no acusar recibo en la evidente imitación que hacen los primeros citados aquí del sonido de grupos como Stray Cats, Blondie o bandas inglesas como Talk Talk o Bauhaus en el caso de las dos restantes? Un grupo reggae como Gondwana ¿no resulta imitativo también de todo el corpus sonoro del reggae jamaicano? ¿En qué se diferencia la pobreza de los acusados en primer lugar del actual plagio que muchas bandas locales hacen del sonido manchesteriano? ¿en qué se aparta de la imitación el hecho de cantar puramente en castellano cuando la música es un calco de la ya conocido en el medio anglosajón? Luego ¿por qué entonces ver como imitadores solamente a los grupos de los sesenta y no a aquellos que hoy en día persisten en reproducir la propuesta de las bandas anglosajonas o europeas del primer mundo?.

Voy a tratar de ampliar este esquema discutiendo aquí el concepto de dependencia creativa. Para nadie es un misterio que desde el comienzo del rock han sido las bandas americanas y británicas las que siempre han liderado e impuesto los moldes y padrones estilísticos que luego los rockeros del mundo entero han copiado y reproducido en sonido adaptándolos, cuál más cuál menos, a su contexto local. Esta dependencia del estilo anglo es lo que marca también al RCH todavía hoy y a lo largo de sus cuarenta años de vida.

Pero la idea de dependencia supone también el imperativo de la originalidad y de la superación de la mimesis a escala creativa. Sin embargo en el rock tal operación resulta prácticamente imposible toda vez que este género contiene unos dispositivos armónicos y estructurales sobre los cuales no se puede pasar a

menos que la resultante deje de ser rock y se transforme en otra cosa. Entonces surge tanto creativamente como históricamente, la premisa del rock mestizo. O "Rock con Raíces" como la llamó el productor español Gonzalo García Pelayo en 1973.

El Rock mestizo es el referente histórico más cercano a lo que el RCH ha planteado como identidad propia en su existencia. Hay que entender como rock mestizo la síntesis o el sincretismo logrado entre la música del blues y las músicas indoamericanas que nuestro continente posee como patrimonio cultural y memorial.

Este sincretismo hay que leerlo como la mezcla entre el rock, moderno, electrónico, cosmopolita, y la proyección folklórica que desde el suelo americano se situaba en una encrucijada socio histórica, aquella de los años setenta, cuyo absolutismo social arrojó el doloroso pasado dictatorial que todos padecemos en esos tristes años.

El mestizaje sonoro rockero ahondaba tanto en la proyección folklórica como en el experimentalismo del rock progresivo, la propuesta del nuevo tango argentino o la fusión latina que asomó en el Río de la Plata en el Caribe o en la Música Popular Brasileira. En Chile la mejor resultante del rock con raíces lo constituye el grupo Los Jaivas, la banda más importante de toda la historia del RCH, creo yo, aunque ellos sean renuentes a verse a sí mismos como una banda de rock⁴. Los Jaivas constituyen un referente en todo el sentido de la palabra ya que consiguieron una síntesis perfecta entre el estilo universalista del rock progresivo y el telúrico sentimiento histórico que ahondaba en el pueblo chileno allá por 1973, al conjugar sabiamente el sentido electrónico con el espíritu libertario y emergente de la Nueva Canción Chilena. Eso impidió que su propuesta fuera silenciada por

⁴ según lo afirmado por el bajista Mario Mutis a la prensa en 2006.

el sectarismo de izquierda y que además lograrse amplias cotas de cobertura y popularidad⁵.

No obstante, el rock mestizo todavía hoy puede rendir una síntesis actualizada. Y esto por la siguiente razón: más allá del logro posmoderno de lo que se ha convenido en llamar "músicas del mundo" o worldbeat, el mestizaje rockero hay que concebirlo como una síntesis de folklore a folklore. Es decir, si el blues fue el folklore del pueblo afroamericano que desde el sur rural pasó al radio urbano de las grandes metrópolis estadounidenses y de allí se constituyó en una suerte de folklore citadino y popular⁶, el blues todavía pervive como la expresión más notable de la música negra y desde luego como un folklore del siglo XX. Luego si entendemos que la proyección folklórica indo o negroamericana pervive también como un sustrato latente y evolutivo, debemos proponer la idea del rock mestizo como toda una posmoderna empresa de búsqueda, de síntesis y de espíritu urbano. Tal vez como un desplazamiento de la proyección folklórica a un estadio digital, por lo tanto estaríamos aquí ante la eventual superación de la dependencia crónica del RCH frente al padrón anglosajón y tal vez la única vía que le puede asegurar un futuro sustentable culturalmente.

II) ROCK PERIFÉRICO Y ROCK MEDIÁTICO.

Otra de las señales crónicas de existencia del RCH es su simbiosis esencial con los media.

Actualmente, EL RCH existe únicamente porque los media le confieren presencia a través de su cobertura comunicacional lo cual, lejos de dimensionarlo como algo importante, le otorga un

⁵ Salas, Fabio (op cit)

⁶ Jones, Leroy: "Blues People", Barcelona, Lumen, 1969.

carácter meramente circunstancial, cuya fugacidad y transitoriedad se condice con el planteamiento del consumo rápido y desechable para el cual está dirigido.

Curiosamente, la cobertura medial acerca del RCH, al menos tal como se ha venido planteando desde 1990, le ha sustraído su densidad cultural y le ha transformado en un pasatiempo frívolo y banal, lejos de cualquier otra pretensión de alcance social, política o generacional que esta música alguna vez creyó definir. El empobrecimiento y la superficialidad en que ha caído el RCH del presente se debe, lógicamente a un hecho de índole claramente política: los media en el espacio chileno han desterrado para siempre todo rastro de pensamiento crítico y de cuestionamiento al status-quo, con lo que la música popular local, la creación artística y sus referentes intelectuales figuran en su cobertura solamente si sus discursos no representan un riesgo comunicacional de alcance político.

Por lo tanto, estamos ante un monopolio de la comunicación que establece presencia y "realidad" social solamente a partir de su filtro censor, claramente inclinado hacia la derecha conservadora. Triste condición de una cultura pagada de sí misma y mitómana, como es la cultura chilena actual, cuyos escritores e intelectuales llenan suplementos hablando de sí mismos y de la presunta importancia de su labor, lejos del mundanal ruido y de la soledad del habitante de la calle.

De esta manera el RCH ha caído en un estadio de blandura discursiva donde campean las auto-referencias narcisistas y las versiones autistas de un sentimentalismo aburrido y venial.

Pero esto no se detiene aquí: la música pop nacional, y aquella minoritaria parte suya que figura en los medios de comunicación, existe hasta donde los media le permiten existir y se ha creado así una idea de escena musical, de sustancialidad, totalmente falsa y ficticia: si la música ya no existe como un producto social, como un hecho popular o como una encarnación colectiva de sentimientos y conflictos juveniles, en suma, si la música ya no responde a una historicidad generacional concreta, con su razón de

ser y su corporalidad social específicas, entonces lo que los medios emiten como RCH es una serie de propuestas adaptadas al gusto de la sensibilidad conservadora dominante donde los músicos, las obras y los sonidos no existen como sociedad si no como referencia del virtual espesor telemático

que los pone en circulación y les asigna un significado comunicacional específico, que puede ser el carácter alternativo o segmentario de su estilo, el alcance de la edad del público al cual va dirigido y cualquier detalle que sirva para encasillarlo y conferirle su propio destino de objeto de consumo.

Creo que no me equivoco si sostengo que este destierro medial de los discursos críticos del resto de la música pop chilena como de la circulación unívoca del rock venial y recreativo dentro de este casquete virtual que impone el monopolio informativo, han hecho del RCH un referente inacabado, empobrecido y socialmente esquizofrénico, donde la coexistencia atribulada e impermeable de discursos degenera en la falta de vuelo musical, en la carencia de luces creativas y en la minusvaloración evidente que esta música exhibe en el momento presente.

Hagamos ahora una rápida revisión de la condición medial que el RCH ha ocupado desde la era beat (1965 aprox.). Con la expansión de la televisión en los años sesenta la música popular chilena obtuvo un influjo comunicacional de amplias dimensiones. A la gran llegada a zonas apartadas y a espectros cada vez mayores de público consumidor se fraguó la percepción de la música como un ente destinado estrictamente a la diversión y al entretenimiento, que no como un factor de integración nacional como tampoco un generador de identidad cultural.

El beat chileno tuvo en los media (TV, radio y prensa escrita) un destino decididamente secundario. El RCH nunca fue observado desde el tinglado comunicacional como una realidad diferenciada ni con peso propio que exhibir y tampoco con propio discurso, quizás porque no poseyó ambas cosas como también por la escasa autoconciencia que los beats chilenos le imprimieron a su música. Sumergido bajo la hegemonía aplastante que sobre él ejercían otros

referentes⁷, me refiero al Neofolklore, la balada romántica, la tropicalailable y a la emergente Nueva Canción Chilena, el RCH de los sesenta no pasó nunca de ocupar una referencia mínima, más por obligación testimonial que por otra cosa, en un espacio comunicacional que nunca se lo tomó en serio.

A partir del crack histórico social de 1973 con la instauración de la dictadura militar, el RCH pasó a ocupar, al igual que todo el espectro de la cultura y la creación artística local, una condición de rigurosa interdicción. La mera sospecha de atribuciones grupales o colectivas en el escaso trabajo documentado entonces por los rockeros chilenos de la era progresiva, bastaba para que asomara sobre él todo el temor de la represión y la coacción paralizante⁸.

Este ser interdicto del RCH durante esa década provocó un drástico descenso de su valoración social que le valió una drástica relegación a un espacio suburbano y marginal y una notoria exclusión de la edición y difusión fonográfica. En esos tristes años el RCH se hizo notar más por lo que no fue (o nos hubiese gustado que fuese) que por lo que efectivamente tuvo que ser.

Tanta desafección social hizo que en los años ochenta el RCH fuese básicamente un ente inconsciente y neutro en su discurso, sometido a la breve fugacidad de unas cuantas modas

(como la del pop latino) y siempre sumergido en la índole de lugar secundario y prescindible de sus comienzos. El RCH no tuvo conciencia política ni discurso crítico porque sus cultores no la tenían y esto hizo que la música adquiriese un notorio complejo de inferioridad frente al discurso militante y pro-literario del Canto Nuevo o de la trova latina.

⁷ Salas (op cit)

⁸ Medidas represivas como buses policiales a la salida de conciertos, exigencia de apoliticismo, acusaciones de incitar a las drogas y alcohol, etc.

Esta asepsia temática del pop ochentero se reflejó en el tratamiento medial de esos años, pues tanto la música como sus cultores fueron caracterizados y emitidos comunicacionalmente dentro de los cánones básicos de la industria del entretenimiento: mensajes divertidos y frívolos, atractivo físico, acercamiento al tinglado farandulero, etc.

Y con esto, el sistema dominante dio una clara señal que advertía sobre los peligros (censura, silenciamiento, discriminación) que corrían los artistas cuya producción no fuese funcional ni adaptable al padrón escapista y complaciente de la cultura militarista.

Solo la solitaria aparición de Los Prisioneros en 1984 vino a romper la inanición musical con su inteligente reivindicación popero-proletaria y su discurso neo izquierdista, alejado por igual del militante estalinista como del vacuo vegetal cultural del pinochetismo.

Al despuntar los años noventa con el tedioso inmovilismo de una transición democrática manejada desde arriba y entre cuatro paredes a espaldas del pueblo, se suponía que el RCH iba por fin a lograr el estatus de protagonismo cultural que estimábamos, se merecía, o quisiéramos que se mereciese, y nada de eso ocurrió. Al prevalecer la visión corporativa en el rock nacional de los noventa (que revisaremos en el siguiente acápite) se hizo imperativa la alianza entre trasnacionales disquera y medios de comunicación.

Por tal alianza, el pop nacional pasó entonces a ser un fenómeno básicamente radial y prensístico pero nunca popular ni masivo. Con el nuevo impulso que el rock en castellano tomó a principios de ese decenio, la escena nacional pronto fue monopolizada por un puñado de bandas (La Ley, Los Tres, Chancho en Piedra, Sexual Democracia)⁹ que aprovecharon de la nueva circunstancia política mostrando un discurso oportunista e insincero, que lo mismo se

⁹ Salas, Fabio: "El Grito del Amor", Santiago, Lom, 1998.

mostraba censor de los pasados excesos del militarismo que complaciente en la referencia esnob y anómica de la generación joven de los noventa. Ni tan críticos ni tan comprometidos dentro de su pretensión de estrellas del showbiz, los rockeros de esos grupos fueron apoyados sin restricción por una prensa musical donde imperaba el compadrazgo y el amiguismo, extendido éste también al mundo del teatro y la televisión.

Mas este triunfalismo generacional pronto se agotó tras el fracaso comercial del RCH del período. A las bajas ventas se sumó la banalización pública de sus cultores, convertidos ahora en una especie de jet set alternativo pero igualmente farandulero y frívolo como aquél de la televisión. Así las cosas, hubo algunas figuras que tuvieron su minuto de gloria después de años de paciente perseverancia, como el solista Joe Vasconcellos, algunas que se apoyaron en el atractivo físico como la cantante Nicole y otras bandas que pronto se apagaron obsesionadas con la clonación del sonido británico manchesteriano, como Solar, Mal Corazón o Canal Magdalena.

Desde entonces a esta fecha que el RCH existe básicamente como una entelequia virtual e impresa en papel de periódico. No existe más como fenómeno callejero o popular ya que la poca y mala figuración que tienen sus cultores actuales, como el caso del grupo Los Bunkers, se reviste más en el voluntarismo de algunos periodistas que insisten en ver a ciertos grupos actuales como referentes del momento que en la misma calidad de su música. Ni siquiera la aparición de fenómenos pop de laboratorio como el cuarteto adolescente Kudai se apoya en una base popular concreta si no que en su cuidada y deliberada exposición mediática. Grupos para el consumo impuestos desde los medios, que eso es básicamente el RCH de los años dos mil.

CORPORATIVOS Y/O INDEPENDIENTES.

Con la llegada de la democracia, en marzo de 1990, se estilaron dos percepciones contrapuestas y excluyentes acerca del futuro del RCH: la primera consistía en un programa utopista y politizado donde esta música debía ser parte del re-encantamiento civil del país pero manteniendo un discurso de crítica social y de atisbo generacional, en lo que debía ser por fin un anclaje popular del rock nacional en la realidad juvenil que le servía de soporte y la segunda, que muy al contrario, veía esta música únicamente como un negocio en ciernes que debía ser rentable y por lo tanto que imponía una verdadera profesionalización del tinglado rockero, a nivel de la tecnología, infraestructura de conciertos y establecimiento de una prensa musical, en declarada alianza con los sellos disqueros y los consorcios comunicacionales.

Al poco tiempo ninguna de las dos tendencias pudo materializarse socialmente. Lo cierto es que la mencionada en segundo término fue la que se impuso por sobre la otra (debido al peso comunicacional de su proveniencia y al escaso interés de las autoridades políticas frente al tema) pero eso no bastó para que el RCH tuviese el estatus de una empresa sustentable como lo desearon esos voceros de la época.

El marketeo de algunas trasnacionales dio paso a un catálogo de grupos locales producidos con gran pompa y diletancia, pero ninguno de los conjuntos editados (Santos Dumont, Jano Soto, Christianes, Bambú, Barracos y otros en la Emi; Diva y Anachena en la BMG, etc) arrojó excedentes y al cabo de nueve meses, de mediados de 1994 hacia 1995, todo había terminado¹⁰.

El RCH se subordinó a la idea de la rentabilidad económica sin ser probadamente un negocio sustentable ya que el exitismo de los años del boom económico de los gobiernos de la Concertación produjo un triunfalismo cuyo fracaso terminó por anular y clausurar las

¹⁰ Salas, Fabio: "La Primavera Terrestre", Santiago, Cuarto Propio, 2003.

puertas del espacio fonográfico a toda una generación de músicos y bandas que sufrieron las consecuencias del arribismo mercadotécnico. Sólo bandas que se focalizaron en la promoción en el extranjero como La Ley (primero en Polygram y de ahí a Warner) o que se apoyaron en la condescendencia de sus amistades periodísticas como Los Tres, pudieron romper el cerco de la exclusión. Pero nunca más volvieron a plantearse las reglas del juego de modo imparcial y con igualdad de oportunidades para el resto.

Desde entonces que el rock pop independiente ha proliferado en Chile pero siempre apegado al esquema del rock indie anglosajón, con una serie de propuestas que van desde el rock noise hasta el pop decadente y depresivo del gótico o la invitación al encapsulamiento dancístico del techno. Pero la escena independiente no ha dejado de estar monitoreada y vigilada casi por el contingente de los escribas de la prensa musical.

Lo triste del caso es que el espacio independiente no alcanza a ser una alternativa por sí sola, un sonido como el gótico, por ejemplo, no puede interesar al grueso del público y la segmentación de este mercado sólo conduce al consumo de propuestas autoreferentes y autistas en lo temático y demasiado estereotipadas en lo musical. El sonido indie es más un ondismo cuya vigencia dentro de su público dura un lapso breve de exposición que una opción auténticamente creativa y prospectiva.

Lo más rescatable de este espacio y de esta época no es un elemento propiamente musical, porque se relaciona con un intento de descentramiento y pluralidad comunicacional. En efecto, a través de las posibilidades de intercambio, almacenamiento de información y velocidad de emisión que brinda internet, el uso y la circulación de la música independiente adquiere un peso y un espacio propio. Pero esto también es posible para todas las otras propuestas musicales existentes.

El antiguo oficio de ir a una disquería a comprar discos y álbumes está siendo sustituido por el intercambio de almacenamiento digital, con lo cual todo el poderío monopólico de los sellos

transnacionales está siendo vetado y a abolido. En el caso chileno, el rock indie ha permitido abrir una brecha de posibilidades reales de circulación y transmisión dentro del público, pero repito, eso no es privativo de esta música solamente: es la nueva coyuntura a la que se ha llegado después de décadas de control y retención fonográfica como también de dictadura monetaria y totalitarismo comercial. Internet permite democratizar la información y asimilarla desde la base, por lo tanto este fin de la era transnacional no es tanto un asunto de derechos autorales como el comienzo de una verdadera lucha de clases entre consumidores oyentes y audiovisuales contra el hegemonismo discriminatorio de los poderes fonográficos. Es en suma, el saludo chileno a una era de incierta índole cultural globalizada.

ESTILOS Y POLÍTICAS DEL RCH.

Nuestro rock es básicamente una propuesta cancionística donde la música se emite casi exclusivamente en ese formato: texto y tres acordes. Por lo que los grupos de propuestas instrumentales casi no existen, o bien se inscriben dentro del sector reducido de las bandas neoprogresivas. El hecho obligatorio de cantar en castellano crea una disposición métrica y fonética que escapa al seguimiento natural de la cadencia armónica y melódica del blues. El español es una lengua de acentuación básicamente grave y no esdrújula como ocurre con el inglés. Por lo tanto la mayor acumulación silábica y la pronunciación abierta del español obligan a elaborar textos letrísticos que escapan al poder de síntesis y sonoridad fonética del modelo en inglés.

El RCH tiene muy pocos letristas de peso y menos aún letristas que puedan ser considerados como "poetas rock" (en la medida en que en la Argentina se le considera así a un Luis Alberto Spinetta, por ejemplo), de ahí su falta de tradición literaria y temática.

Tal situación ha sido camuflada por un problemático revestimiento de esnobismo y arribismo cultural. El RCH del dos mil tiene la

pretensión mediática del show biz anglosajón del primer mundo. Todo en él huele a arribismo: el look de sus artistas, la vacuidad de sus declaraciones y entrevistas, la falsedad impostada de autenticidad y fácil accesibilidad. En lo que parece ser una franca competencia con el mundo del fútbol profesional, algunos rockeros y rockeras se insertan en el mundo de la farándula y hacen gala de frívolo divismo, perdidos en el set de la televisión y en el consumo de combustibles químicos tras bambalinas.

Esto hace que el RCH carezca por completo de conciencia política. Una cosa es cantar mensajes de orientación clasista, como sucede en el Hip Hop y otra muy distinta, es apreciar que la no-dirección de la temática del RCH actual cunde a la deriva en unas canciones de desorientada afectividad, en formatos y sonidos repetidos hasta la saciedad que nos hablan de la evidente desorientación de la generación post-rockera.

Por otro lado el panorama de exclusión mediática que describí más arriba en torno al rock con discurso crítico hace que en estos momentos lo que se conoce como "Rock Chileno" sea un sector donde sólo prima el sentido acrítico y funcional al sistema dominante, ya que tanto los mensajes de las canciones no abordan tópicos problemáticos para la sensibilidad en el poder ya que esto obligadamente trae consigo un desplazamiento del consumo musical y de su circulación societal, pero que por otra parte tampoco encuentra una réplica de calidad en los rockeros con sentido crítico ya que hasta el momento no ha surgido una propuesta, o un filón estilístico que pueda dar expectativas sobre una brecha en el gusto del público y crear un nuevo referente en el cotidiano rockero.

De este modo, el RCH se consume y se autocombustiona en un hábito cultural de ghetto, cada vez más reducido porque los músicos se escuchan entre ellos, se apoyan con lobbies sucesivos entre sí mismos y se autohabilitan publicitariamente con referencias donde campea el amiguismo y el total desinterés por conocer lo que se produce o se escucha más allá de su círculo inmediato.

Por lo tanto el RCH visible, aquél que emiten en breve escala las radioemisoras y los canales de televisión, posee un doble estándar hipócrita y falaz que es fácilmente detectable por el observador atento e informado.

Un rock que consume drogas pero que nunca aborda en las canciones ese tópico con franqueza; un rock donde cunden las posturas bisexuales pero que tampoco asume los problemas de las minorías con claridad. Un rock donde es bien visto hablar de lo mal que está el mundo y donde se puede atacar a Pinochet con la comodidad que da el saber que no se pones la vida en juego. Un rock que expresa solidaridad con el pueblo mapuche desde el cómodo anonimato de la clase media asalariada, un rock donde campea el deterioro artístico en la proliferación de bandas que emulan lo hecho por grupos de hace más de treinta años como Los Jaivas, Congreso o Los Blops. Un rock que a falta de grandes referentes se refugia en la seguridad creativa que brinda la obra de una matriarca de la Nueva Canción como Violeta Parra. Un rock, en fin, que se quiere del primer mundo pero que es incapaz de producir discos y canciones al nivel del primer mundo. Donde la pobreza queda revestida de pulcritud sonora, triste disfraz de una música que en cuarenta años nunca pudo constituirse en un referente real, en una poesía propia, en un espléndido negocio...

Rockeros en Sol Menor en suma, músicos de rock que no se asumen desde la precariedad concreta de una historia de fracasos y desencuentros, músicos que no se reconocen desde la medianía ni desde la carencia de tradición. Músicos que poseen talento interpretativo y excelentes técnicas de ejecución pero sin la materia gris que da el obligado ejercicio de la disciplina artística. Rockeros en sol menor que creen que la historia comenzó con ellos para descubrir después el triste significado de su propia arrogante ignorancia.

No obstante el tono drástico de este pasaje, estamos lejos del catastrofismo. Desde luego que hay que entender que la música de rock nunca más vivirá un fenómeno parecido al que vivió en hitos históricos como el de 1968 en Europa y Norteamérica o en 1983 en

América Latina. Chile posee un referente reconocido en la historia universal de la música popular y ése es el de la Nueva Canción Chilena. Por lo tanto, no esperamos del RCH un aporte tan incuestionable ni tan popular ni determinante históricamente como lo fue el de la Nueva Canción. Pero sí estamos en condiciones de exigir calidad y autenticidad, que son cualidades que en este momento brillan por su ausencia.

Si la música instrumental ha desaparecido y los atisbos de rock experimental están arrinconados al espacio de los estudiantes de conservatorio, si el rock con raíces sigue siendo abusado en base a un esquematismo que no hace otra cosa que repetirse a sí mismo y si el pop rock radial y acrítico ha demostrado con creces su falta de vuelo artístico y su carencia de arraigo popular, entonces sí que podemos pedirle al RCH una nueva toma de conciencia acerca de sí mismo como también exigirle muestras de asertividad y autocrítica que escapen a la autojustificación y la autocomplacencia.

Si asumimos, por lo menos desde nuestro papel de estudiosos y scholar fans, que cruzamos actualmente un momento global de decadencia e inercia disolvente, llegamos al punto crucial que determina todo ciclo cultural: aquél que precisa de una inflexión social para que de ella dimane la energía necesaria que revolucione la música y todo el cuerpo social de la creación artística.

Aceptemos que el planteamiento mercadotécnico y comunicacional del rock está equivocado y que ha llegado a un punto muerto desde el cual ya no puede seguir emitiendo productos desechables sin caer en el riesgo de otra crisis económica generalizada. Por tanto, pidámosle al rock solamente que vuelva a tener ese don encantatorio en su relación con el cuerpo y con la sociedad, aunque eso implique abandonar el discurso utopista e ideologizado que nos caracterizó en los años de la dictadura y en los comienzos del retorno a la democracia. Ya no creemos que la música por sí sola pueda establecer un cambio social de carácter libertario ni político, pero sí seguimos creyendo que la música es un arte libre

y espontáneo porque depende de la imaginación y del eros humano, y por tanto no puede estar sujeta a constreñimientos ni camisas de fuerza impuestas desde el poder de la telemática ni desde el descriterio de los comentaristas musicales.

En Chile, la música de rock ha vivido bajo un oscilante y pendular vaivén de llegada y reflujo y ése parece ser su sino histórico, pero este hecho no determina lógicamente ni tampoco anula la posibilidad de un emerger cultural realmente apegado al sentir de una población urbana que ha vivido en sí misma toda la transformación histórica del nuevo siglo. El Rock ya no es un hecho puramente juvenil y ni siquiera enteramente generacional, se remite más bien al sentido de placer y gozo de un espacio cotidiano intensificado por el influjo del sonido y del movimiento.

El Rock es una de las razones sensibles que la gente de todos los sitios posee para encontrar un espacio de gozo individual y colectivo. Desde luego que ya es tiempo de terminar con las ilusiones programáticas del pasado pero también es tiempo de terminar con la banalidad idiotizante del totalitarismo radial. En este siglo XXI el Rock debe encontrar su propia razón de ser, la cual ya no está necesariamente ligada a la expoliación del pasado ni a la esterilidad del presente. El Rock Chileno, dependiente y mestizo como suele ser en ocasiones, debe volver a creer en su propia capacidad de convocatoria y en su posible representatividad desde la realidad de la cual proviene. Por eso, todo lo descrito aquí, todos estos hechos culturales e históricos que fundamentan la existencia del RCH como ente musical sólo tiene sentido enumerarlos si asumimos desde ya que el Rock todavía tiene un valor social más allá del rol recreativo que desde los media se le asigna.

El empobrecimiento del rock en castellano como discurso artístico corre el peligro de desvirtuar incluso el que merezca ser tomado como objeto de estudio e investigación fuera de los límites de su registro puramente testimonial. Y es a este respecto que concluyo mi estudio aludiendo a un hecho que desde hace tiempo viene

dañando la percepción que se tiene del rock en los medios académicos y en el espacio del periodismo musical.

Me refiero a la tesis del pensamiento único.

Esta tesis ha sido revestida con características de dogma en el espacio del rock en castellano y consiste en una lectura de la historia rockera que posee rasgos tópicos de inamovilidad que se pretenden incuestionables. Según esta visión del mundo del pop, la historia de esta música habría sido generada a partir de la influencia de algunas bandas que se adelantaron a su tiempo y que a través de sus discos plasmaron la música sustantiva del rock, siendo este legado el verdadero depositario de la esencia del rock y su mayor verdad como referente artístico. Esto se asienta en la mitomanía que se ha tejido sobre algunas bandas americanas, como The Velvet Underground y The Beach Boys¹¹, que han sido sobrevaloradas hasta la veneración, a partir de las cuales se traza un eje que llevaría a los Sex Pistols, Sonic Youth y Nirvana, como representantes máximos del rock de todos los tiempos y lugares.

Este pensamiento único establece entonces que esa genealogía que presenta como real es la que verdaderamente contiene todos los secretos, actitudes y referentes del rock a secas, sin cuestión, sin miramientos y sin admitir réplica alguna.

En nuestro idioma, el pensamiento único ha sido encarnado con propiedad básicamente en la literatura y la prensa musical española y argentina, constituyendo una sola lectura de la cultura musical que ha terminado por desprender percepciones nocivas, tendenciosas y voluntaristas en su autohabilitación escrita. No negamos que los grupos citados anteriormente tengan su lugar y su valor en la historia, pero sí negamos que en ellos se encuentre la sustancia del rock como si ésta fuese un ente definible y

¹¹ tal es la tesis del periodista español Paco Peiro en su obra "La madrugada Eterna", Barcelona, Futura, 1996.

verbalizable en los términos que el periodismo escrito hace de ello.

Sostener que esa genealogía contiene el mainstream del rock es sostener una lectura de la historia como a estos acólitos les gustaría que fuese y no como ha sido la historia en realidad. Si es que todavía es posible sostener una metodología de la crónica histórica que narre los hechos como ellos fueron, tal empresa en el campo musical se hace casi imposible puesto que las cosas no existen en una sola dimensión, es decir, los hechos nunca suceden de una sola manera ni de una única perspectiva. Por lo tanto, debemos asumir que la beatería velvetiana y posmodernizante de la prensa radical que vio en el punk el único modelo rockero legítimo es sólo una versión de los hechos como hay tantas otras y como hay muchas posibles dentro de las mismas vertientes ya conocidas y exploradas de los asuntos del rock and roll.

La tesis del pensamiento único ha hecho mucho daño, sobre todo en el provinciano espacio de la prensa musical chilena, en su llegada al público y en la forma como las nuevas generaciones arriban al disfrute y al conocimiento del rock. Por eso se hace necesario cerrar este estudio planteando esta crítica y llamando a un revisionismo con alguna pretensión de ecuanimidad. Hoy por hoy es fácil despedazar lo hecho por grupos como Emerson, Lake & Palmer tanto como lo hecho por The Clash o The Ramones. En el arte nunca hay depositarios absolutos de la verdad y la música del punk es bastante reaccionaria y regresiva encasquetada en su cancionismo de dos minutos si se le pretende rebelde y revolucionaria, como todavía algunos críticos retardatarios quieren asumir.

En la vida nunca podremos establecer una verdad única y excluyente, ni The Beatles o Rolling Stones, ni Fellini o Bergman, ni Pelé o Maradona, porque tanto ahí están The Who y Mothers of Invention, Kubrick y Pasolini, Cruyff y Di Stéfano. Lo cierto es que los juicios de valor sólo se pueden nivelar bajo una crítica fundamentada y comparada. Creer lo contrario es operar más con el criterio enceguecido del fanático y no con la prestancia lúcida

del investigador y amante del rock, necesariamente distanciados de sus propios gustos y predilecciones para llevar a cabo su tarea.

CONCLUSIONES.

La primera conclusión que surge a raíz de lo aquí expuesto es que el RCH existe como referencia medial y como registro fonográfico más que como reflejo o expresión de un fenómeno popular. Ciertamente que el RCH del dos mil es una música segmentada en públicos diversos que no alcanzan muchos de ellos a ser un estricto mercado consumidor como asimismo cada vector opera con leyes del tipo "la parte es el todo" lo que redundará en un hermetismo impermeable al flujo social y grupal de otros estilos y clausura la posible interacción y fusión entre tales segmentos. Pero esto, que es un rasgo propio de la cultura finisecular posmoderna, en Chile se da más por un hecho ideológico, donde cada estilo supone una actitud, una vestimenta y un credo valórico específico que crea una ilusión de diferenciación social separada del resto y válida por sí misma.

Tal vez la esquizofrenia civil en la vive la sociedad chilena, cuya convicción democrática actual se basa en una Constitución Política heredada de la dictadura y nunca desechada ni sustituida por otra realmente transversal y representativa, tenga mucho que ver con la inanición cultural local de estos años. En lo que a Rock respecta, la selección histórica sigue en manos de los comentaristas de espectáculos porque no hay diálogo ni interlocución ni debate cultural propiamente tal. Por lo tanto, los medios no dan opción: el consumo y la evaluación de lo que escuchas depende del criterio de un director de programación y de un editor de prensa. El RCH, su historia y su ponderación musical sigue en manos de gente que no está calificada ni justificada para ello.

Otra conclusión que salta a la vista es que el RCH no resiste su dependencia de la mercadotecnia. En la medida en que las bandas y sus discos no se constituyen en un fenómeno de ventas, literalmente no existen como referentes artísticos socialmente hablando. Y esto porque todas las producciones se dirigen al público pensando en él como comprador y no como oyente. Y esta mentalidad neoliberal es para la música tan nociva como alguna vez lo fue el concepto de plusvalía en la teoría económica. Porque entre otras cosas obliga a repetir fórmulas, como la sujeción al cancionismo, transables en mercadería que no dejan opción a los artistas ni a sus soportes de labor.

El negocio del star system es una realidad y no se puede cambiar, pero eso no quita que puedan existir alternativas a la mentalidad uniforme que impera en el RCH actual, máxime cuando en nuestra escena pop es difícil sostener, por descreimiento y falta de convicción, la presencia de una dimensión de estrellato genuino.

Rock medial, rock alternativo, rock autoproducido, todas las variables están cruzadas por un profundo sentido cultural de clase que les otorga dirección y finalidad social. Los raperos alegan desde su espacio poblacional, mientras que los chicos músicos de clase media sueñan con la entrega de los Grammy latinos y los grupos metaleros expresan su bronca desde el gueto cerrado del pub suburbano. Pero nadie ha reparado que tanta división en tribus urbanas, clases separadas y estilos autistas, oculta una lucha de clases más real que cualquier diagnóstico del marxismo clásico: el poder oligárquico está en los sellos trasnacionales y sus aliados comunicacionales, tan soberbios desde la seguridad que les otorga la impunidad del dinero; el proletariado de ayer lo es la multitudinaria marea indistinta de músicos y artistas segregados del oficialismo medial cuya profesión de músicos les obliga al padecimiento de una precoz pobreza y precaria situación socioeconómica.

Y al medio estamos nosotros, los scholar fans, los escritores rock, los investigadores que a media máquina tratamos de realizar la tarea del intelectual orgánico que alguna vez avizorara ese

rockero con cadenas que fue Antonio Gramsci: aliados de una clase obrera musical que al igual que uno, persiste en su tarea de propuesta , creación y pensamiento sujeta al mayor de los compromisos posibles: el derecho a la belleza de una humanidad que no desea otros cien años de soledad sobre la tierra.

GLOSARIO.

- Show Bussiness (Showbiz): se le llama así al negocio megaindustrial de la música a nivel planetario. Es un mainstream o corriente principal en la cual confluyen tanto las trasnacionales disqueras como los poderes de los medios de comunicación y el tinglado de espectáculos en gran escala.

- Telemática: término de uso en la filosofía posmoderna que alude a la estructura comunicacional que los medios establecen en torno a las personas socialmente. La telemática comprende pues, la presencia social y circulación masiva de la televisión, la prensa escrita, el cine, la radio e internet y de todos sus subproductos.

- Rock Indie: se le llama así al rock independiente o alternativo de comienzos de los años noventa que representan una opción de consumo frente a la música de los ídolos del shobussiness. Para que la música de un grupo sea indie no sólo debe sonar de una manera especial, con grabaciones de bajo presupuesto generalmente, debe además provenir de un sello disquero independiente que no esté afiliado al catálogo de alguna trasnacional.

- Folk Rock: se le llama así al rock fusionado con elementos de raíz folklórica provenientes de la tradición popular. En los EEUU este género fue preconizado por figuras como Bob Dylan y grupos como The Byrds en los sesenta. En nuestro país el ejemplo más cabal de este estilo lo representa el grupo Los Jaivas.

- Rock Progresivo: es el género dominante en la escena internacional durante la primera mitad de los años setenta. Consiste en una creación de corte experimental donde se priorizaba el desarrollo de la composición, por sobre el carácterailable o melódico de fácil retención, al fusionar el rock con elementos de la música docta, el jazz o el folk. Iniciado en Inglaterra por el grupo The Nice, el rock progresivo es un género de gran virtuosismo técnico y sofisticación.

- Punk: género contrapuesto al progresivo, el Punk aparece en 1975 en los EEUU y al año siguiente en Inglaterra. Estilo que combina el feísmo con el radicalismo político ha perdurado hasta nuestros días como un referente de singular atractivo temático y estético juvenil. Sus cultores principales son The Ramones en Norteamérica y Sex Pistols en el reino Unido.

- Scholar Fan: se le llama de este modo al escritor ensayista proveniente del ámbito universitario o cronista de prensa escrita que suele tratar temas de la música popular a manera de reflexión crítica y propositiva. Una de las características principales del scholar fan es su compromiso, afectivo y expuesto, con la música que compone la médula de su relato.

- Balada Romántica Chilena: llamada también "música cebolla" por su sentimentalismo, es el tipo de canción de corte romántico que era divulgada por la radiodifusión chilena a finales de los sesenta. Sus exponentes principales fueron bandas como Los Ángeles Negros, Los Golpes, Los Galos, Capablanca, etc.

- Nueva Ola: se le llama a la escena de la música popular chilena que imperó entre 1958 y 1966 y que estaba compuesta tanto por baladistas como rocanroleros, boleristas y cantantes de entretenimiento. Artistas como la singular Cecilia, Germán casa o

grupos como Los Ramblers o los Blue Splendor son representantes cabales del fenómeno.

- Cumbia Chilena: consiste en la chilenización de la cumbia colombiana que bandas locales realizaron en los años sesenta y que se constituyeron en la música tropicalailable por excelencia en la cultura nacional. Artistas como Tommy Rey, la Sonora Palacios, la Cubanacán o los Viking 5 son exponentes señeros de este referente.

BIBLIOGRAFÍA.

Fabio Salas Zúñiga: *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.

_____/ : *El Grito del Amor. Una Actualizada Historia temática del Rock*, Santiago, Lom, 1998.

_____/ : *El Rock: su Historia, Autores y Estilos*, Santiago, Sello Editorial de la Universidad de Santiago, 2000.

_____/ : *Utopía. Antología Lírica del Rock Chileno*, Santiago, Bravo y Allende Editores, 1993.

_____/ : *Aguaturbia!. Una Banda Chilena de Rock*, Santiago, Bravo y Allende Editores, 2006.

Leroi Jones : *Blues People, Música Negra en la América Blanca*, Barcelona, Lumen, 1969

Paco Peiro : *La Madrugada Eterna, antes y después del Ambient*, Barcelona, Futura, 1996.

Tito Escárate : *Frutos del país, historia del rock chileno*, Santiago, Fondart, 1994.

_____/ : *Canción telepática*, Santiago, Lom, 1999.

Vernon Joynson : *Dreams, Fantasies and Nightmares from Faraway Lands. Canadian, Australasian and Latin American Rock & Pop 1963-1975*,

Wolverhampton, Borderline Productions, 1999.

VV.AA : *Música Popular en América Latina*, Santiago, Rodrigo Torres Editor, 1999.