

Jorge González: síntesis y bisagra de la música popular chilena

Jorge González: Synthesis and Hinge of Chilean Popular Music

Felipe Larrea Melgarejo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
larrea.felipe@gmail.com

Enviado: 7 noviembre 2021 | **Aceptado:** 19 mayo 2023

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo plantear que Jorge González, es decir, su música, iconografía y estética visual en general, así como su discursividad y rol público, o lo que llamaremos su *locus de enunciación*, produce una síntesis de la música popular chilena. Desde el disco *La voz de los 80*, González replantea la inscripción crítica de la historia de la música popular chilena, desde los años 60 hasta el presente, pero también por producir un encuentro singular entre la tradición lírica que cimentó la Nueva Canción Chilena con La Nueva Ola. No obstante, esta lectura es efecto de los acontecimientos políticos ocurridos en Chile durante la revuelta de octubre del 2019, donde Jorge González se elevó como ícono y algunas de sus canciones fueron coreadas e interpretadas en las masivas protestas. Confirmando, finalmente, su resistencia crítica a la cultura neoliberal, que desde los años 80 trató de hacer desaparecer el pasado musical anterior.

Palabras clave: Jorge González, música popular chilena, La Nueva Ola, rock chileno.

Abstract

This article aims to propose that Jorge González, his music, his iconography, and visual aesthetics in general, as well as his discursivity and public role, or what we will call its *locus of enunciation*, produces a synthesis of Chilean popular music. From the album *La voz de los 80*, González rethinks the critical inscription of the history of Chilean popular music, from the 1960s to the present but also for producing a unique encounter between the lyrical tradition that cemented the Nueva Canción Chilena with La Nueva Ola. However, this reading is an effect of the political events that occurred in Chile during the October 2019 revolt, where Jorge González rose as an icon and some of his songs were sung and performed in the massive protests. Confirming, finally, its critical resistance to neoliberal culture, which since the 1980s tried to make disappear the previous musical past.

Keywords: Jorge González, Chilean popular music, La Nueva Ola, Chilean rock.

En el contexto de la revuelta popular, iniciada el 18 de octubre del 2019 en Chile, la música jugó un papel importante, no como un fenómeno inaudito, sino más bien demostrando su relevancia en tanto «detonante» de la protesta. Las generaciones actuales entran en relación, en un principio, con una música que proviene de la tradición y herencia de la Unidad Popular. Ahí estaba la referencia a Víctor Jara, Quilapayún, incluso Violeta Parra, si es que la consideramos en esa misma línea de expresión. Ahora bien, es plausible señalar que la revuelta modificó una aproximación popular a la música y, al mismo tiempo, que las y los cantautores populares entablan un tipo de relación ya no vertical con las masas molecularizadas en su movilización. Si tomamos como antecedente una idea de la protesta y la música, tal como habría sido enunciada en el proceso que llevó a la Unidad Popular al poder, así como también con las protestas que produjeron el fin de la dictadura, la música popular aún es deudora de los movimientos de masas. Las «canciones valientes» son corolario de grandes ideales o significantes que buscaban moldear el espíritu de un pueblo o de guiarlo hacia una emancipación específica. Jorge González, por su parte, mantiene un vínculo directo con dicha herencia, es decir, aquella que mantuvo una relación indisoluble entre masas y canciones, entre pueblo y música del pueblo o música popular (García, *Canción valiente* 9-14).

La irrupción sonora de González, en los años 80, es precursora de la revuelta en el sentido de disolver el primado de las y los músicos como «guías» de un pueblo que necesita representación. Es que, en efecto, entre las múltiples formas de movilización popular extendidas desde octubre del 2019, una de esas demostraba que ya no eran las y los intérpretes y/o compositores brindando el cancionero de forma viva –a través de un mensaje directo a las masas movilizadas–, sino que más bien se trataba de una experiencia más cercana al recuerdo involuntario de entonar esa melodía y ese canto que, de un u otro modo, había sido transmitido por años y décadas de modo oral. O, en su defecto, a través de la reproducción fonográfica; y aunque tanto a Víctor Jara como a Violeta Parra o a Jorge González los escuchamos a través de grabaciones editadas en discos compactos, casetes o en el actual modo *streaming*, la transmisión de esas canciones sigue siendo mayormente en la colectivización social de la música.

Ahora bien, este artículo busca introducir una lectura crítica de la obra de Jorge González, pero también tiene el objetivo de discutir algunos tópicos que se desprenden de una idea aún equívoca de la música popular. Por ejemplo, no solamente referentes a la relación entre pueblo y música, entre inscripción popular de la música e inscripción crítica de la misma música, sino que también sobre en qué sentido es aún necesaria la separación canónica entre música clásica (docta y refinada), música folclórica (oral y tradicional) y música popular (masiva y de consumo). Sin duda es una tripartición en crisis desde la segunda mitad del siglo pasado, pues la que era considerada como música de entretenimiento y consumo elevó su estatus estético hacia un polo más de «culto», tomando características que muy poco antes correspondían a los de la música llamada clásica (Fischerman 25-26). Un ejemplo paradigmático no sería solo el del jazz, que, de un género bastardo y despreciado a principios del siglo xx, hoy se encuentra más del

lado de lo culto y docto (Pi), sino que de la misma música popular que ya se constituye en un lugar de reflexión y ruptura artística (Reynolds). La música popular, en su génesis y desarrollo, pareciera también confundirse con las clasificaciones más ortodoxas que han definido a la música folclórica, conviviendo en nuestra cultura expresiones llamadas orales y sin autoría con otras que tuvieron canales de difusión en la industria discográfica y que pasan como música popular. Por lo tanto, el estatuto mismo de la música popular es laxo, pero al mismo tiempo determinante: ¿qué criterios podríamos postular para repensar el papel de lo folclórico en la música?, ¿en qué sentido la música popular podría considerarse expresión social, política y cultural de un pueblo determinado?, o ¿cómo podríamos definir el papel de cantautores populares sin mediaciones de tipo técnicas, de registro, de consumo o distribución? Desde nuestro presente, estos consensos culturalistas nos parecen insuficientes para reflexionar en torno al carácter actual de la música en sentido amplio y, por sobre todo, en su relación política con las expresiones populares. Es en este sentido que los acontecimientos políticos ocurridos y difuminados en Chile –desde octubre del 2019 hasta aproximadamente el inicio de la pandemia– han permitido dar cuenta de una tensión en lo que ha sido considerado como música folclórica y música popular (o pop) asociada a la canción política o de protesta. Creemos que la obra de Jorge González (en un nivel musical, discursivo y también icónico) replantea este problema, situándose en un *entre* de dichas segmentaciones.

La música pop luego de la revuelta

En días de la revuelta, Jorge González ya se sentía jubilado, como irónicamente señaló al momento de su recuperación del accidente cerebrovascular que sufrió en plena gira por Chile en el verano de 2015. González se elevó durante los días de la revuelta como un *autor/productor* de algunas canciones que fueron la música del levantamiento popular de octubre (*Chilevisión noticias*). Pero no solo sus canciones, sino que también sus intervenciones públicas, porque cierto espíritu que rondaba en aquellos días consistía en algo que él mismo había expuesto a nivel público, en una hebra de su nombre, como de su obra, que corría a veces de manera más intensa que su propia producción y autoría musical (Aguayo, *Independencia cultural* 29-30). Aquella hebra es la de portar un *locus de enunciación*, pues Jorge González sería también un precursor a nivel local de cómo los músicos pop deben posicionarse políticamente ante un medio de comunicación, dando cuenta de este cambio de paradigma en una época en el que los y las artistas son ante todo transmediales. Es decir, cualquier músico o música, en Chile, debe estar preparado para responder preguntas de actualidad política e incluso de por quién se inclina en una votación en particular (Figueroa-Bustos 72). González, al emerger en un momento político controversial, ocupó su posición de vocero no orgánico de una generación. Aunque, al mismo tiempo, promoviendo una suerte de metadiscurso sobre la música, pero que también desde ahí aborda su papel social. Durante la revuelta se

viralizaban videos donde él alguna vez en televisión desnudó la farsa transicional chilena, el modelo social y político heredado de la dictadura e incluso advertencias en torno a las fuerzas de orden, de su poder letal y de ser guardianas de los poderes económicos en Chile. No solo Jorge González lo había dicho en sus canciones, sino que también desde ese lugar público que ocupaba cuando había una cámara y un micrófono delante de él. Sin embargo, no es que la música se constituya como una crítica *de* la sociedad, sino que más bien la música popular encarna *en sí misma* lo social, es su propia expresión inmanente. Y González constituye una *voz* de lo popular, una *voz* de los 80, tal como irrumpió en su juventud en total primera persona.

El tono manifiesto de «La voz de los 80» siempre sonó extemporáneo, no tenía lo que sí poseía «No necesitamos banderas» en cuanto expresa un nihilismo, una voz de la caída y la ruina de los grandes ideales que luego del 73 sufrieron un agotamiento. Sin embargo, la canción que da título al primer disco de Los Prisioneros animaba a movilizarse, con su marcado *beat*, y con una lírica que alentaba a una transformación, a un *rebasamiento* de todo lo existente. De ahí que quizás esa fuerza a la que alienta González nace desde las mismas *entrañas* de los 80, en los cuerpos que están naciendo y que serán parte protagonista de la paulatina transformación del Chile neoliberal desde los años 2000: «algo grande está naciendo», vociferaba la canción. La música de González, desde ese momento germinal, nunca fue una música de protesta ni de crítica, como comúnmente se le ha adjudicado, sino que una música que deberíamos definir, ante todo, como eminentemente popular. El grado de identificación que ha tenido con el pueblo chileno pasa más por una experiencia corporal que intelectual, cuestión que se debe a la profunda potencia rítmica y plebeya de su música. Jorge González compuso «La voz de los 80» en la Universidad de Chile cuando estudiaba música, y en principio fue compuesta en piano, como una suerte de balada, pero que luego él pensó en términos más rítmicos a partir de temas de la época, como «Kids in America» de una olvidada Kim Wilde (Maira 21).¹ González reafirma su posición «meta-musical» con la revuelta, y comenta con el periodista Emiliano Aguayo acerca de «este inesperado» papel de la música pop en la protesta social y política de octubre del 2019. El fenómeno de que canciones de Víctor Jara y de Los Prisioneros se transformaran en espontáneos cantos de esos cuerpos que se encontraban en común, la inclinación, o mejor dicho el *clinamen*, no solo provenía de una objetiva opresión, sino más bien de una opresión sensible o afectiva que guarda vínculo directo con la potencia más bien musical de las canciones populares (Aguayo, *Independencia cultural* 30). Por ello, la singularidad del cancionero de González, esas canciones –sobre todo de Los

1 El libro de Manuel Maira (*Jorge González. Una historia original*) es el primero a nivel periodístico que le da cierta dignidad al nombre de González, centrándose en su obra musical, ya que las biografías y libros dedicados a él hasta esa fecha solo indagaron en sus conflictos personales, poniendo en escena solo al Jorge González «figura». Alguna vez señalé que estaba en el mismo nivel que personajes como Bonvallet o las gemelas Campos (*Animal Nocturno*), alguien solo reconocible por decir cosas polémicas y romper el sentido común de la transición. Agregaríamos que también es el lugar que se les ha asignado transversalmente a casi la mayoría de las y los músicos y compositores nacionales.

Prisioneros– que de inmediato infectaron la movilización social, en todo lo que esa movilización puede indicar, no pasó nunca, como él muchas veces ha expresado, por el contenido o mensaje de las letras:

Me gusta la música donde el sonido me dice algo, no la música que tenga una lectura alrededor, no que alguien me tenga que explicar: «Mira, lo que pasa es que estos son unos chiquillos que vienen de San Miguel y vienen de un barrio obrero y resulta que la Dictadura...». No, no quiero que me cuenten así la música, quiero que me pongan el disco y ahí me pegue [...] La música de baile en Chile, de alguna manera, no es bien vista (Aguayo, *Maldito sudaca* 30).

González señalaba esta cuestión en tiempos de la segunda época de Los Prisioneros (2005), donde aún buscaba hacerse entender en un país que había codificado su nombre (y el de la banda) como un autor de canciones con un mensaje «social» y «político», cliché del cual siempre trató de escapar. Si bien en la revuelta la canción más coreada fue «El baile de los que sobran», hay que recordar que dicha canción es ante todoailable, es decir, en estricto rigor es tecno-pop, género no comúnmente asociado en Chile a la canción política o social. De hecho, el mismo González señaló que la guitarra acústica fue añadida al final de su grabación, y constituyó el elemento que la ha hecho trascender con cierta autenticidad folclórica. Aunque, quizás paradójicamente, esa autenticidad se deba más al *sampler* del ladrido de perro que pareciera identificarse con el emblemático perro «Matapacos», ícono también de la revuelta. Ambos elementos hacen de «El baile de los que sobran» una canción que tiene una cierta línea de identificación que incluso va más allá de la misma lírica. A días de la revuelta se indicaba también que, a través de la plataforma de *streaming* Spotify, «El baile de los que sobran» era la canción más escuchada y también la más compartida, en plena coyuntura del «estallido» (Del Real). Por lo tanto, la relación política del pop, la relación de lo pop con las expresiones populares nunca pasa, estrictamente, por el contenido en sí de las canciones, sino por su ritmo, por alentar a la movilización y al baile. No obstante, no se puede negar la dimensión lírica de González, aunque él no se considere un compositor-guía o cantor social. Ello demuestra, al mismo tiempo, que su música, considerada «representativa», es efecto de la expresión popular, antes que ser discursiva o ideológica. Lo popular, en un sentido musical, proviene de un cierto lugar inconsciente, de multiplicidades de estribillos, ritornelos, canciones y consignas que se conectarán con la música y líricas de González.

Ejemplo paradigmático y actual de la no necesaria correspondencia entre música y letras es el de la llegada del trap a los sectores populares. El trap es, ante todo,ailable, y la podríamos ubicar como la música que *acompañó* a la juventud en la revuelta; como diría Felipe Kong, son parte de los «ritornelos del futuro», caracterizados por ser populares y que conviven con los «ritornelos capitalistas» (12). Sin embargo, se diferencian, por ejemplo, en que el trap contiene líricas que no provienen de un saber ilustrado ni militante, sino que de las mismas *entrañas* de una generación nacida y

formada por la educación neoliberal (Molina). Similar es lo que ocurrió con Mon Laferte, una suerte de reverso de lo acontecido en los coros colectivos que entonaban «El derecho de vivir en paz» o «El baile de los que sobran». La irrupción de la música como ícono de la protesta era totalmente impensado, porque hasta la revuelta su representación estaba vinculada con el pop y la industria (Spencer 39), e incluso para los y las chilenas se la asociaba a su antiguo personaje televisivo. Por esto su música no mostraba tintes de ser crítica en términos sociales ni políticos, sin embargo, ahora su figura, y su *locus de enunciación*, resalta una tradición solapada del artista pop local, pues encarna ciertas luchas menores que ya no tienen relación con un rol vertical de poseedora de una verdad que debe iluminar a un pueblo en búsqueda de referentes.² En este sentido Marisol García, a propósito de Ramón Aguilera, observa que constituye un tipo de figura del músico popular nacional, es decir, artistas que no necesariamente son representantes intelectuales ni tampoco pretenden ubicarse como vanguardia del pueblo, sino que más bien se definen por una «disposición a denunciar en público lo que el resto de sus colegas se guardaba» (*Llora, corazón* 31), una suerte de conciencia social, dirá también la periodista. Y creemos que es una herencia que directa o indirectamente recae en Mon Laferte y, por supuesto, en Jorge González, que desde muy temprano buscó desmarcarse de ser un cantautor guía o representante específico, sino más bien alguien que se pliega en determinados escenarios y en determinadas luchas. «Corazones rojos», que de canción protesta tiene muy poco, constituye un modo de expresión política en esta misma línea, ya que la interpelación crítica no viene desde un lugar que quiere concientizar al oyente, sino que más bien se ubica en el lugar activo del opresor. Son cosas que efectivamente el rap, que González adopta, venía haciendo de forma contemporánea a la publicación de esta canción.

En definitiva, lo que la revuelta le donó a la música popular local es que el folclor y la tradición de la canción política (de protesta) no necesariamente tienen vínculo con los procesos políticos y sociales, sino que ese lugar lo constituye la música pop. Y agregaríamos que lo político en la música popular no tiene relación estricta con el mensaje o contenido de una determinada música, porque si la música *es* popular, es en el sentido de esa voz de los años 80 que fueron Los Prisioneros; cuestión que también nos permite, hipotéticamente, advertir que la música pop constituye una experiencia viva de la expresión popular, es decir, aquello que en principio está destinado a la llamada música folclórica.

2 El 25 de octubre del 2019, en un acto en el Zócalo de Ciudad de México, en un homenaje a José José, Laferte señaló un repudio directo y abierto a la represión que se cernía sobre Chile a una semana del inicio de las protestas masivas. Pero el gesto más recordado, y el que quedó inscrito como iconografía de la revuelta, fue su intervención en los Grammy, y que se vio coronado con la edición, el mismo día de su intervención, del reguetón «Plata ta tá», canción dedicada a Sebastián Piñera y a la represión ejercida por su Gobierno. Más allá de su mensaje, el tema se transformó en un hit inmediato por su pegadizo coro y por su ritmo que anima totalmente al baile, y que fue reinterpretada por la movilización social en múltiples performances que intervenían el espacio público (Del Real; Spencer). Para una lectura estético-política de Mon Laferte, ver los análisis realizados por Mauro Salazar en «Mon Laferte: estéticas de la informalidad».

El pop es el folclore

En la traducción del libro de Carl Wilson, *Let's Talk About Love: Why Other People Have Such Bad Taste* (2014), se propone la expresión «música de mierda» para interpretar lo que el crítico reflexiona, a partir del nombre de Céline Dion, sobre una música en la que nadie se reconoce y es despreciada tanto por los medios periodísticos como por la crítica. La pregunta que se plantea es por qué el pop tendría que ser un placer «inconfesable» (Wilson 25). En un contexto local diríamos «culpable», pero en ambas denominaciones la definición pasa estrictamente por lo mismo: una «sensiblería» desatada que produce desprecio, pero también vergüenza. Wilson piensa en general a la música pop desde estos términos que en gran parte del siglo xx fueron discursivamente hegemónicos. Existe cierta afinidad con lo que el musicólogo Daniel Party ha tematizado en torno del llamado «placer culpable» (2009), y del cual Jorge González en algún momento se refirió como una expresión ridícula (*Ángeles Negros*). Esto se expresa no solo en su música, sino que también en su *locus de enunciación*, desde una influencia sonora que es infravalorada por su exceso de sentimentalismo o sensiblería muy cercano a los términos planteados por Wilson (69-82). En Chile, este tipo de música está asociada tradicionalmente a la balada, pero también es extensible a la música pop, en tanto música desechable. Esta última no necesariamente por su cliché sentimental, sino que por ser un mero adorno de entretenimiento y de dispersión del cuerpo a través del baile; etiqueta para cualquier expresión pop dentro de nuestro contexto local: de Luis Dimas a Marcianeke. En ese arco de la música popular chilena, Jorge González –y no es casualidad que haya mostrado simpatía por ambos exponentes³– se ha situado dentro de una música no validada en términos críticos ni intelectuales. Por el contrario, ha enunciado que su música sería altamente popular en este doble sentido, es decir, el ser baladesca yailable. A partir de este desplazamiento es que González permite leer el devenir de la música popular chilena que, tal como ha sido descrita por la musicología y la historia social de la música popular, tiene su pináculo y consolidación entre fines de los años 50 y el golpe de Estado.⁴

3 En una entrevista con Eduardo Fuentes, para el programa *Mentiras Verdaderas*, ante la pregunta sobre qué música nueva chilena escuchaba, González señaló a Marcianeke (2021); mientras que a Dimas lo ha referido en más de una ocasión (Aguayo, *Maldito sudaca* 25; *Sesiones* 24 horas).

4 Este canon se establece mayormente en el trabajo colectivo del historiador y musicólogo Juan Pablo González, que tiene el mérito de haber organizado y establecido –tanto histórica como críticamente– dicha secuencia en la investigación, recopilación e interpretación de la música popular en Chile junto a Claudio Rolle y Oscar Ohlsen en *Historia social de la música popular en Chile: 1950 al 1970* (2009). Esta secuencia se constituye durante años en que no solo la música popular, sino que toda expresión artística y creativa se transforma, pero también prolifera radicalmente, constituyendo el momento más importante de la industria discográfica y musical de la historia en Chile (Fuenzalida, *La industria fonográfica; La producción*). Ahora, es en *Clásicos de la música popular chilena II y III* (2000-2010) donde ya no solo se establece un canon sonoro, sino que también una segmentación entre una música de una naturaleza y otra. Si bien estas antologías no son un trabajo exclusivo de Juan Pablo González, en los dos volúmenes realiza introducciones y sitúa los distintos compendios de canciones. En el tercer y último tomo de estas antologías, el musicólogo acuña la noción de «canción juvenil» para definir aquella música que emergería a fines de los 50 con la llegada del rock & roll y sobre todo por la aparición del formato disco de 45 rpm, mucho más accesible económicamente por su producción, y que culminaría con el triunfo de la «balada romántica» en intérpretes y compositores como Antonio Zabaleta, Buddy Richard y José Alfredo Fuentes, terminando los años 60 («La canción juvenil chilena» 47-67).

González irrumpe en un momento de descampado musical, con la dictadura muy presente y viviendo los primeros efectos de la mayor transformación social, política y económica vivida en Chile desde la fundación de la República. No obstante, para el sentido común del país de los últimos treinta años, Los Prisioneros son el inicio del rock en Chile, levantando una idea que, para el mismo Jorge González, sería una mera «gringuería»⁵ o, dicho de otro modo, en cómo la modernización que acontece en el país *golpea*, a su manera, la música popular. Esta lectura constituye un corte donde Los Prisioneros fundan o refundan el Rock chileno (RCH) y la música previa al golpe queda asociada solo a la música pop y evasiva (La Nueva Ola), a la música con raíz folclórica (el neofolclor y La nueva canción) o la canción protesta (El canto nuevo y La nueva canción, pero también el Rock). Si Los Prisioneros refundan el RCH es porque sus orígenes en Chile se encuentran en el «movimiento beat» de bandas de la segunda mitad de los 60 como Los Mac's o Los Vidrios Quebrados (Salas, *Primavera terrestre*; Planet). Sin embargo, González no ha manifestado ninguna hebra de aproximación con dicho movimiento, sino que, muy por el contrario, ha mostrado simpatía e inclinación hacia La Nueva Ola (LNO). Sobre esta existe poca lectura crítica que al menos se haya detenido en su significado artístico o cultural, y en qué medida existía algo de rock en ella.⁶ De este modo, la idea de Los Prisioneros como «padres del rock chileno» nos reenvía más bien a un vaso comunicante con el movimiento de LNO, al observar la fuerte influencia que tuvo en las primeras composiciones de Jorge González, revelándose más bien un modo singular de encarnar la canción popular y criolla.

En el año 2008, Jorge González hablaba sobre la grabación de *La voz de los 80* para insistir en que su música, en definitiva, no tenía tanto que ver con el punk ni menos con el rock: «la leyenda podría decir que yo pensé en Johnny Rotten o en Joe Strummer para grabar “Brigada de negro”, pero en verdad estaba pensando en Miguel Bosé [...] y cuando grabamos las voces de “Sexo” pensaba más bien en Cecilia» (Lagos). González acá también realiza un gesto más bien discursivo al discutir con la inscripción que ha tenido su propia música, desmarcándose del lugar donde se le ha querido ubicar, sea con la herencia punk o más genéricamente con el rock. Ahora, esta mención de Cecilia no será la primera, porque González en otros lugares ha expresado no solo una simpatía, sino que una profunda admiración e influencia para su propia música. Sobre las y los músicos asociados a LNO, sus contemporáneos, pero también las generaciones posteriores, solo tienen una imagen prejuiciosa, no más allá del cliché existente, es decir, de cierta visión que heredamos de la dictadura y la televisión, que pone a ese conjunto de músicas y

5 Jorge González ocupó el término como calificativo para cualquier tipo de expresión que no poseyera una cierta «autenticidad local». González pareciera estar pensando muy en la línea de varios de los músicos de los años 60 en Chile que, de un u otro vector político, hacían un llamado a una autenticidad chilena, local, un «desde el espacio de acá hacia allá», como para rebasar los términos foráneos e imperialistas de imponer formas culturales y de expresión popular. El rock no podría definir una música propiamente «de acá».

6 Una excepción la constituye el libro publicado por César Albornoz en el que trata de situar a LNO como origen de la expresión rock en Chile, no mostrándola simplemente como un antecedente (18-24).

músicos, intérpretes y compositores en el lugar de la mera nostalgia y de ser serviles de los años más oscuros de nuestro país (el caso de los Hermanos Zabaleta, de Luis Dimas, de Buddy Richard, o de directores o arreglistas como Horacio Saavedra). Aunque, para ser más precisos, ya antes del golpe existía una distancia, pues se encontraban alejados de las vicisitudes políticas de la época y sin una toma de posición definida. Luego pasaron a ser cómplices manifiestos de lo consumado con la refundación militar-neoliberal que produce un forado histórico, un corte, acontecimiento o *big bang* de la historia de Chile (Thayer, *El fragmento repetido* 15) que incluso repercutió en la legibilidad de los albores de la música pop chilena. El pasado baladístico y pop que encarnara LNO quedó reducida a ser decoración de las lentejuelas del autoritarismo de los 80, para luego ser objeto de estelares, convirtiéndose en nostalgia *kitsch* a esa música. Es que pareciera que las y los exponentes de LNO quedaron congelados y sin derecho, por decirlo así, a considerarse a sí mismos como una música digna de atención. Jorge González más de una vez refirió que los discos y las canciones que lo influyeron, desde su infancia, provienen justamente de esa música:

Tengo el recuerdo de máquinas donde se ponían monedas para escuchar música y escuchar a Cecilia con «Baño de sol a medianoche», al Pollo Fuentes con «Te perdí», a Buddy Richard [...] También habían en la casa discos de un grupo que se llama Los Twisters que era la banda de Luis Dimas, donde estaba Jorge Pedreros (Aguayo, *Maldito sudaca* 22-23).

Las influencias musicales para un compositor de música popular –es decir, de alguien que comúnmente no tuvo estudios formales– provienen de una escucha involuntaria, de un cierto inconsciente sonoro forjado a partir de la inscripción de «representaciones palabras», como para enunciarlo psicoanalíticamente (Laplanche y Pontalis 367-370). Estas «imágenes» suenan «de fondo» en la infancia o en la escucha social y después formarán parte de la detonación que significaría el proceso compositivo. Es en ese sentido que González puede ser leído como síntesis de la expresión popular de la música en Chile y cómo esa música popular de los años 60 es fundamental en su propia obra. Aunque también haya otro tipo de encuentros, más allá de la influencia directa en un nivel musical, sino que también en cómo, por ejemplo, cuando *La voz de los 80* fue editado y comenzó a ser distribuido en casetes, originales y piratas, de fiesta en fiesta, de mano en mano, a lo menos debió producir un extrañamiento en los y las oyentes de la época, al encontrarse con la naturaleza tan particular de esas canciones: no se asemejaban a nada de lo que había estado sonando en Chile. Algo similar debió haber ocurrido a esa masa de adolescentes que por primera vez escuchó esa música nueva que el sonido estereofónico permitía y que llegó en 1958 de la mano de RCA Víctor, pero que en realidad funda la expresión juvenil en nuestro país. El rock & roll, pero también el pop elaborado en *Brill Building*, produjo en la juventud chilena que esta pasara de idolatrar a esos jóvenes del norte que cantaban, bailaban y se convertían en estrellas a, desde su propio contexto, comenzar a emularlos. Ese proceso, en tensión entre creación y

recepción de la génesis de la música popular posiblemente sea una intuición que llevó a Jorge González a cuestionar la liviana distinción entre una música tildada como pop y otra llamada folclórica (Aguayo, *Maldito sudaca* 82-83).⁷

Como hemos atendido, dicha bifurcación se experimentaba ya en los 60, para que luego la crítica histórica y la musicología de la música popular chilena lo demarcaran de modo más fehaciente. El concepto más adecuado para replantear este problema es el de «valor de autenticidad», aunque haya sido adjudicado a las bandas y músicos de rock, *per se*, como una suerte de *a priori* de validación crítica e histórica, que estaría fundamentado en su origen: el blues y la música negra. Una música que proviene desde el *alma* misma, en oposición a la música culta o clásica, que se caracterizaría bien entrado el siglo xx como una música carente de alma (Cook 22-29). En Chile «la raíz folclórica» pasó a tomar una posición similar, creemos que LNO, es decir, la música asociada a ese movimiento, no contendría dicho valor de autenticidad según la crítica y musicología local y, por lo tanto, quedó establecida como una música de segunda categoría. Esto se podría garantizar con la imagen de una Violeta Parra que producía una aproximación «culta» a su trabajo, y también la recepción inmediata de cierta élite política e intelectual que la vio en vivo, la escuchó y quiso seguir su huella. Esa herencia es la que termina con la Nueva Canción Chilena (NCCH), que podría arrojarle contener ese valor auténtico de la música popular (o pop) (Varas y González). Así, creemos que no existe una separación simple entre una y otra expresión popular, que por un lado exista el folclor y por otro la música pop (o popular), porque si la música pop funciona como un modernismo, es en la medida en que no se instala de inmediato como algo validado ni reconocido, sino que puede ser primero solo a nivel social (en las capas populares) o etario (en la juventud), pero también en circuitos que en apariencia podrían ser leídos como de «élite» (las peñas fundadas por los Parra, por ejemplo, donde circulaba gente como Víctor Jara, Salvador Allende y Pablo Neruda). El modernismo de la música pop germina en primera instancia sin el suficiente capital intelectual por parte de un pueblo que adopta esas músicas populares; pero también funciona primeramente en circuitos ajenos al gusto popular, es decir, en espacios universitarios, políticos o en clases sociales con el capital cultural suficiente. Ahora, el proceso de hacerse popular, en un amplio sentido, puede ser de dos maneras inversas: en la primera, aquello que solo era capturado por las capas populares o las clases subalternas pareciera subir lentamente hasta considerarse música popular con una autenticidad o culto, por decirlo así, ganado (el caso paradigmático del jazz, pero también del rock, y podríamos decir hoy en día la música «urbana» o aquella que proviene del mal visto reguetón); y, el otro caso, se da cuando esa música popular transita en circuitos de élite y puede literalmente bajar –dependiendo del caso– hasta que las clases subalternas la apropian como suyas. Este último sería el caso de Jorge González, porque en un principio Los Prisioneros solo circulaban en espacios cercanos

7 Jorge González, a raíz del papel de la música popular en la revuelta de octubre del 2019, señala: «con el tiempo ya se ha convertido en folclor [...] Los Prisioneros, por ejemplo, ya son folclor» (Aguayo, *Independencia cultural* 30).

a lo universitario, y gracias a la entonces reciente creación del sello Fusión, asociado a la disquería más importante y de avanzada en Santiago por aquellos años (Maira 21). Pero rápidamente, en un año y medio, el mercado los volvió masivos luego de firmar con la compañía EMI, capturando dicha expresión para elevarlos a industria de entretenimiento y consumo. Ahora bien, LNO, así como se ha testimoniado, sin duda es el primer acontecimiento de la moderna industria discográfica en nuestro país, cuestión que ocurría en varios otros lugares del mundo de forma contemporánea. Pero no solo incumbía al movimiento juvenil asociado a LNO, porque paralelamente Violeta Parra era editada en la transnacional más importante de la industria en esa época –Odeón–, y todo el neofolclor, y luego la NCCH, formaron parte también de este esplendor discográfico (Osorio y Figueroa). «Arriba en la cordillera» de Patricio Manns, por ejemplo, en 1965 disputaba los primeros puestos de los rankings radiales locales con la música pop, pero también con la música de The Beatles.⁸ No había, de este modo, solo una cuestión relativa a la industria de la entretenimiento, más bien consistía en que LNO no poseía lo que Luis Advis llamó «evocación folclórica» (11), y era leída como una copia burda de una moda de la metrópolis, pero, al mismo tiempo, con el rechazo de las generaciones adultas que veían una suerte de corrupción moral en la llamada nueva juventud (Lamadrid y Baeza).

Desde el presente –que siempre es una toma de posición crítica– podemos leer canciones como «Caprichito», «El rock del mundial» o «Al pasar esa edad» como parte de nuestro folclor más inconsciente, y expresiones de punta a cabo populares (que se escuchan en las ferias libres siendo cantadas con devoción por el «casero»). En términos musicales, podemos enunciar que, en el modo de componer canciones, pero también en la expresión vocal de intérpretes como Luis Dimas o en las baladas de Los Red Juniors, son antecedentes o un (des)encuentro con un también adolescente Jorge González, o más contemporáneamente de un Cristóbal Briceño. O de lo mucho que se podría decir de la línea que va de Cecilia a Mon Laferte, que se debería ampliar por sí sola, centrándose solo en el rol que juegan en ambas su voz. La música pop chilena se define por una síntesis constante entre una música ajena a lo estrictamente pop, boleros, vals, elementos a veces folclóricos, el rock, la electrónica y el jazz incluso, pero su marca distintiva consiste en un acento vocal criollo situado y adherido a la forma más tradicional de la canción. Su singularidad se caracteriza por la exacerbación de ese acento, en el fraseo, en la voz como un instrumento en sí mismo.⁹

8 Es lo que el propio Manns cuenta, en una conversación que forma parte del teledocumental *Memorias del rock chileno 2*, advirtiendo que «La nueva canción no era folclórica, te digo ejemplos, “Cuando recuerdo a mi país”, “Te recuerdo Amanda”, imagínate, son canciones que podría haber escrito Lennon o McCartney para decirte un caso. Porque corresponde a una misma línea de construcción, lo que pasa es que ellos las tocaban con guitarras eléctricas o elementos así y nosotros con guitarras acústicas». Ángel Parra, quien fundó junto con la colaboración del mismo Manns la Peña de los Parra en 1965, señala en el mismo documental que no separa lo que «ellos» comenzaron a hacer del pop que encarnaban contemporáneamente bandas como The Beatles (*Memorias del rock chileno 2*).

9 Se puede observar en grandes nombres de intérpretes en Chile: Violeta Parra, Jorge González, Gepe, Mon Laferte, Cecilia, Víctor Jara o Germain de la Fuente son, ante todo, su voz. Simon Frith ha señalado de qué modo la voz puede resolver en sí misma la paradoja que ha cruzado casi todas las discusiones en torno a la música popular (aquella que *no es solo música*). ¿Quién manda en la música popular, la música o la letra? Y la voz, dirá Frith, produce una síntesis

Las canciones editadas a principios de los 60 se transformaron rápidamente en folclor musical para una generación que envejeció *de golpe* luego de la dictadura. De ahí su lejanía, el extrañamiento que poseen, como si hubiesen ocurrido hace más tiempo del que fueron grabadas y compuestas. Canciones que no tienen autoría clara, sino solo el ser unas canciones que se escucharon en la juventud o en la niñez, como la de Jorge González, por ejemplo. Un caso podría ser el de «La balada de la tristeza», que si bien es una canción de autoría de Buddy Richard, no es directamente reconocible para cualquier oyente quien es su autor ni quién realmente la interpreta. Dicha canción podría ser perfectamente enunciada como la primera canción del pop chileno, no solo por haber sido grabada durante el año 62, sino más bien por poseer un cierto halo folclórico, a diferencia de las canciones asociadas a los primeros destellos de LNO. Algo de la zona centro-sur de Chile respira en «La balada de la tristeza»; sin duda es por la voz de Buddy Richard, ese acento tan marcado casi rural, confirmando las ideas de alguien como Frith, que piensa «que la voz es el acto constitutivo del pop» (350). El título de la canción no es un dato menor, titularla como balada en un contexto en que el género vive su génesis en Hispanoamérica (Martínez 13-16), pero también instituye un acercamiento local a la balada, a partir del fraseo o de una cierta gestualidad asociada al habla nacional. Esa misma voz se encuentra en una canción como «Paramar», también escrita por un joven Jorge González, y que con el tiempo se ha convertido en folclor musical para cualquier niña, niño o adolescente de este país. La línea baladística que González desarrollará durante toda su obra, en canciones como «Por favor», «Que no destrocen tu vida» o en el disco *Corazones*, así como en «Fe», «Carita de gato», «Eres mi hogar» y en gran parte del disco *Libro*, constituye de los géneros más sobresalientes del compositor y que no solo lo ligan a la balada chilena, sino que a la hispanoamericana. Creemos que existe en Jorge González un intento de posicionar un cierto tipo de música poco estimada en Chile, y con un objetivo muy claro: no dejarse codificar en la música que en principio le pertenecería, el rock.

El mito del rock chileno: un *pater* sin filiación

El inicio del rock en Chile ha estado comúnmente fechado con el lanzamiento de *La voz de los 80* de Los Prisioneros en 1984. Son varios los lugares donde se ha indicado, como por ejemplo en documentales, docuseries,¹⁰ libros periodísticos y de investigación que

de estos dos polos de sentido (la letra) o sinsentido (la música). Existirán cuatro ángulos, la voz como instrumento, la voz como cuerpo, la voz como persona y la voz como personaje (nosotros diríamos que acá habría solo una: la voz como performance) (330 y ss.). Dichos ángulos podrían perfectamente calzar con el desarrollo musical de los referentes citados anteriormente, pero que constituye también un modo singular de ser de la música popular chilena. Son cuestiones que por ahora no podríamos expandir aquí.

10 Como, por ejemplo, *Rompan todo: la historia del rock en América Latina*. La docuserie creada por Nicolás Entel, y dirigida por Picky Talarico, contó con la producción del músico, compositor y productor Gustavo Santaolalla. Por lo mediático y masivo que se volvió *Rompan Todo*, trajo consigo toda una discusión a través de diversas plataformas en toda Hispanoamérica, expresando que el análisis de la música popular a nivel latinoamericano está aún demasiado

advierten que el año 1984 es el inicio de lo que se llamará de punta y cabo «rock chileno» (Planet; Salas, *Primavera terrestre*; Escárate; Ponce). Sin embargo, el mismo Jorge González ha señalado que Los Prisioneros nunca se consideraron a sí mismos una banda de rock, sino que de pop en todo el sentido de la palabra. Agregaríamos que el cantautor buscó alejarse de un criterio de autenticidad vinculada al rock, de manera totalmente explícita. Por ejemplo, nunca aludió a Los Jaivas como una influencia directa ni menos reconocerse en una herencia con la NCCH, por decir el ensamble que Fabio Salas le adjudica a la música «auténticamente» popular de Chile (Salas, *Primavera terrestre* 25-40). Esta lectura posiciona al rock en oposición al pop, que en Chile no tiene otro nombre posible que lo realizado en los 60 por LNO, y que, por cierto, carecerá de validez y autenticidad. El RCH, entonces, más que género o estilo, se levanta como un relato, un mito cultural de fines del siglo xx. Este relato no solo deja fuera elementos musicales, sino que también alianzas no inmediatamente reconocibles de las y los mismos compositores e intérpretes, e incluso su discurso graficado en entrevistas y apariciones públicas. La figura de Jorge González como «padre del rock chileno» sostiene al relato mítico donde el rock se instaure en Chile en los años 80 y Los Prisioneros son los fundadores. La fundación siempre consiste en un borrar la ley que regía, es decir, es siempre refundante, porque termina conservando. Existiría, a nuestro parecer, una cierta complicidad estructural detrás de este relato con la refundación neoliberal propiciada en esos mismos años en nuestro país.

No obstante, ni durante los 80 ni los 90 existía una lectura que advirtiera que, en realidad, el inicio del rock chileno está fechado entre 1965 y 1966 con la emergencia del «movimiento beat». A partir del descampado cultural que significó la dictadura, se justifica el que no exista, hasta finales de los años 90, alguna memoria o historia de la música rock hecha en Chile desde los años 60. Uno de esos intentos se lo debemos a Gonzalo Planet, en un libro escrito en el siglo XXI: *Se oyen los pasos*. Su tesis es que debido a la irrupción real del fenómeno que encarnaron The Beatles en Chile luego del 64, se provoca un ímpetu para que algunas y algunos músicos jóvenes entendieran que tanto las y los exponentes de LNO como del neofolclor se habían quedado en el pasado y era necesario producir otra música. Dice Planet:

La música de la Nueva Ola era básicamente una adaptación local del rock and roll más suave e inofensivo, destilado de su raíz marginal. Baladas románticas y ritmos como el twist poblaban las canciones, muchas de ellas, versiones de éxitos probados en el primer mundo. Las pocas composiciones originales rara vez se alejaban de los tópicos románticos juveniles, primero en inglés y luego en español. Lejos de toda contracultura, la Nueva Ola estableció un vibrante alboroto bajo estricto control adulto (21).

abierto a interpretaciones y al establecimiento de un canon. En su apuesta, la docuserie pone al rock en un nivel de jerarquía superior al resto de otros géneros o estilos musicales populares al dar por hecho un potencial de autenticidad y de crítica que, en principio, poseería. Este *a priori* no toma en cuenta la diversidad de géneros y elementos musicales que poseen cada una de esas expresiones que se codifican bajo la etiqueta «rock», desde Spinetta hasta Mon Laferte, pasando por Café Tacvba y, por supuesto, por Jorge González con Los Prisioneros (Larrea).

La investigación de Planet es aguda desde el punto de vista filológico, sin embargo, existe siempre un presupuesto de que el «rock» es un género musical con cierta autenticidad que lo diferencia. De ahí que las palabras «subversivo», «transgresor» o «contracultural» sean enunciadas positivamente como cualidades del rock, y así oponerlo a otro «estilo» que mantiene las estructuras de comprensión y convención social inalterables. El texto de Planet es un ejemplo preciso de cómo existe una reauratización, hacer culto (en todos los posibles sentidos de la palabra) de una música que vendría a relevar a otra (la clásica o la propiamente folclórica) que ya no era válida para el sentido común de una época. La escena del movimiento beat encarnó su ruptura; fue una escena porque formaron un tipo de circuito donde la revista *Ritmo* o las radios no necesariamente acogían su música, sino que más bien circulaban en festivales, parques o universidades. Ahora, ¿qué tiene de singular el movimiento beat dentro de un contexto de esplendor musical, en que existen vasos comunicantes tan claros y definidos, donde es imposible separar aguas para producir un relato mítico de una música más auténtica y jerárquicamente más válida? Sigamos a Planet cuando señala que para originarse el rock en Chile existió un «sentimiento contracultural», y que surge con los beat, «quienes expresan su rebeldía en el contenido de sus temas o bien tomando una postura, una actitud rebelde. De ahí que su diferenciación no solo sea musical sino también conceptual con la Nueva Ola, que supone la continuidad de una música comercial sin grandes planteamientos y que funciona acorde al sistema» (36). Esta lectura del rock versus una música que tendría todas las características inversas del rock, es decir, ser comercial (aunque todas esas bandas beat son editadas en el sello más grande e importante de la época, RCA Víctor), poco auténtica, un mero producto de entretenimiento y evasión, consiste en un relato que se viene planteando internacionalmente desde los años 70, cuando la palabra rock se valida, volviéndose una música de carácter «culto», pero, al mismo tiempo, más «política» y «seria» que aquello que se expresa bajo el vocablo pop. Es decir, un «valor de autenticidad», tal como referíamos a propósito de Cook, Planet y otros textos locales, como los de Salas, se encontrarían bajo el mismo tono. En *Primavera terrestre*, Salas expresa que «La Nueva Ola Chilena resultó ser la fórmula ideal de una propuesta que partiendo de un rock digerible y banal engarzaba a la perfección con una concepción escapista y recreativa de la música pop» (31). El autor incluso termina siendo mesiánico con el rock, al describirlo como «el fenómeno de masas más transcendental que hubo», comenzando en 1965 en el albor del movimiento beat chileno.

En suma, ¿qué es lo que se podría aducir con respecto a este surgimiento rockero?, ¿por qué tendrían más valor las bandas beat que Los Ramblers, Los Twisters o incluso Cecilia? Entre las justificaciones de Salas –y como vimos con Planet–, esto pasa exclusivamente por su carácter más contrasocial o contracultural. Sin embargo, los exponentes de LNO produjeron interrupciones de manera más directa a las normas sociales vigentes, por ser más masivos y donde aún el fenómeno del rock & roll, de la estrella de pop y de la circulación radial de canciones hechas e interpretadas por jóvenes era mucho más novedoso. Otro elemento que se resalta a favor de este origen mítico en el movimiento

beat son las composiciones propias, de bandas como Los Vidrios Quebrados o Los Mac's, que instalan temáticas no evasivas, pero si vamos al fondo de las letras (salvo el caso de «La muerte de mi hermano» y un par más) son muy similares a las del pop inglés contemporáneo, en el amanecer psicodélico que se experimentaba internacionalmente. Es decir, también son letras evasivas de la realidad y no necesariamente están circunscritas a un horizonte reflexivo-crítico, cuestión que sí empieza a ocurrir con la línea que encarna Violeta Parra, y posteriormente Manns y Jara. Y, además, las composiciones de las bandas beat parecieran recaer en la copia de la música de los referentes anglo, que ya había quedado en el olvido en 1962 con «El rock del mundial» de Los Ramblers y la serie de baladas que componen Jorge Pedreros, Hugo Beiza o Buddy Richard, sin contar que ya en el año 64-65 el neofolclor también producía canciones propias, hechas acá en Chile. De modo que adjudicar un valor de ruptura en proyectos como Los Mac's, Los Beat 4 o Los Jockers con respecto a la música popular chilena inmediatamente anterior es una sobrelectura o interpretación algo forzada. Existe más bien relación o líneas comunicantes bastante claras, como el caso de Hugo Beiza, quien fue productor del disco *Kaledeiscope Man* de Los Mac's, cuatro años después de haberse encumbrado como el compositor estrella de las baladas de LNO. Así como también Willy Morales, músico de Alan y sus Bates, que terminó formando Los Mac's junto a los hermanos McIver. Otro caso sería el del conjunto Los Masters, prehistoria de Congreso y que demuestra un arco clarísimo que va desde LNO hasta el RCH de principios de los 70 (Gajardo). No hace mucho tiempo, Flor Motuda contaba que su máxima inspiración para formar Los Sonny's (una de sus bandas creadas a fines de los 60) fueron Los Twisters, y que él era un ferviente admirador de ellos (*Mentiras Verdaderas*, 2014). En otras palabras, no existe un corte tan claro más allá del deseo de diferenciarse de ese grupo de proyectos. Lo que es claro es que el movimiento beat vuelve, como en el inicio de LNO, a la copia extranjerizante.

El movimiento beat consistió más bien en conjuntos y músicos muy jóvenes, de clases altas, ligados al mundo universitario (la Universidad Católica y puntualmente la Facultad de Derecho, lugar germinal del gremialismo en esos años) y que tenían los recursos para estar al día con el sonido internacional y poseer instrumentos de calidad. Si bien formulan en este contexto una lectura del pop británico, pero también de la psicodelia, en muy pocos casos llegan a un criollismo musical o a una traducción verdadera de ese dato internacional. No es un asunto de calidad, es un asunto de visualizar en qué medida existe un sonido de procedencia realmente local, que en esos años (entre el 66 y el 68) pasa por otras líneas de la música popular, como por ejemplo en las y los exponentes de la NCCH y en proyectos pop asociados a la balada (el Pollo Fuentes o Buddy Richard); o en otros casos incluso traduciendo de manera singular desde el dato internacional como Los Bric a Brac, y en bandas que se formaron un poco antes como Los Blue Splendor y, sobre todo, en esa escena de bandas que hicieron de la tradición del bolero en Chile una cosa eléctrica y vinculada al rock, como Los Golpes, Los Galos y, principalmente, Los Ángeles Negros. En ningún momento, por

cierto, Jorge González refirió a la música beat dentro de sus influencias; es que no era la música popular de entonces, fue una música de un circuito y de élite que escuchó y vio muy poca gente. En los años beat, lo que escuchaba el pueblo y la juventud era el Pollo Fuentes, cantante y compositor que González sí mencionó en diversas ocasiones como influencia e inspiración. Sin duda, González está muy lejos de asumir la figura del *pater*, donde no tiene ningún tipo de filiación.

Jorge González intempestivo

Son múltiples las intervenciones donde Jorge González expresa su incomodidad con el lugar que los medios y la industria le asignaban como «padre del rock chileno». Curiosamente, es en los 90 cuando esta idea o mito del rock chileno toma forma, y González es el héroe ideal para protagonizar dicho relato. Curioso porque es la década en la que el cantautor de manera más manifiesta se aleja de cualquier imagen alusiva al rock. En sus canciones, desde las publicadas en *Corazones* (1990) hasta las cumbias electrónicas en el dúo *Gonzalo Martínez y las congas pensantes* (1997), su música discutirá con un presente que instalaba al rock como «la» forma en que la crítica y la juventud se vehiculizaba. Por supuesto que el disco homónimo, oficialmente el primero solista, radicaliza esta imagen antirockera, en pleno año 93, cuando el rock, bajo el llamado «grunge», era grito y plata en prácticamente todo el mundo. Mientras, en Chile, el modelo neoliberal deja su etapa de transición (la dictadura) para llegar al puro fomento, con la sociedad de libre mercado instalada (Thayer, *La crisis no moderna*), y por supuesto que esa pulsión llega a las expresiones juveniles. El código más fácil fue el del rock, que revivió como la música de las madres y los padres para sus hijos e hijas, y dejándose situar donde el mercado lo permitiera. Es el *zeitgeist* de los 90, consecuencia del estímulo dado por la interconexión efectuada por la aldea global, es decir, de que internacionalmente el *mainstream* estaba asociado al rock y cualquier expresión musical periférica debía medirse a partir de ahí. El rock, entonces, se instaló como una música más auténtica que varias otras circunscritas a la música popular y estaba dirigida a un segmento de la población que consumía bastante televisión: las y los jóvenes. Toda esa atmósfera comenzó a producir que cualquier agrupación chilena que tocara funk, rap, punk, metal, baladas, lo que fuera, cayera en el denominativo genérico del «rock chileno».

Muestra de la distancia de Jorge González se puede constatar en una hilarante intervención en una entrevista realizada por Alfredo Lewin, en el primer concierto de reunión de Los Prisioneros el 2001. El músico, ante las expresiones del animador televisivo de que todo lo que rodeaba la reunión del grupo y lo que acontecía en el Estadio Nacional guardaba relación con el rock (el programa de MTV tenía como nombre *MTV Rocks*, precisamente), un poco molesto respondía lo siguiente:

la palabra rock es una palabra que a mí me suena sumamente ridícula, porque el rock & roll tuvo su sentido en los 50, pero de ahí en adelante se convirtió en

otra cosa. Grupos como Zeppelin o Doors fueron más bien grandes negocios disfrazados de rebeldes que lo que salió al comienzo. Cuando nosotros partimos el año 83 ya la palabra rock era ridícula y nunca nos hemos definido como una banda de rock. El culto al «rock and roll» [con voz y expresión masculina] es una estupidez con patas [mirando a Alfredo Lewin directamente al expresarlo].

La molestia, pero también la ridiculización al programa, al conductor y a la estación televisiva, no es irrelevante para lo que veníamos planteando. Si bien estamos en el año 2001, la atmósfera de los años 90, ligada al rock y que rodea a la música popular, sigue muy presente. Es dicha idea la que situó a Los Prisioneros en un lugar que en apariencia podía ser subversivo, pero que solo era un efecto de la globalización y el imperio cultural que detenta MTV en Latinoamérica. Creemos que gran parte de la conflictiva relación que Jorge González mantuvo con los medios en Chile pasó siempre por ahí, siendo, al mismo tiempo, parte esencial de su obra, porque está constantemente disputando el lugar de su captura, de su definición y codificación demasiado reconocible. La obra de Jorge González sería vista muy distinta hoy en día si ese lugar que le daba la cultura en los 90 lo hubiese hecho suyo, si se hubiera dejado querer en aquella posición, de ser rockero y radical, pero no era un Zack de la Rocha ni menos un cantante tipo Residente. Es que en su música, y en sus enunciados, no existe una idea preconcebida de un relato para que las masas se identifiquen, es más bien a un nivel inconsciente –molecular, digamos– que las canciones atraviesan la experiencia de los cuerpos y que de cierta manera sostienen un efecto empírico en el campo social a partir de sus canciones. Fue precisamente lo que aconteció en la revuelta y lo que ocurría ya en dictadura (*Los Prisioneros, Teleanálisis*). En otros términos, no es el contenido de las letras, sino más bien el efecto en bloque que producen las canciones, y es la hipótesis que defendemos, que aquello no es una cualidad inherente del rock, sino que de la música popular en su integridad.

Así, el *locus de enunciación* que sitúa Jorge González, durante la década de los 90 y después, tiene que ver con esa intuición, por ello se explica su controversial imagen pública, pero también intempestiva. Pasó de ser ídolo juvenil en los años 80 a un personaje un poco fuera de órbita, no comulgando con lo que ocurría a nivel musical y cultural en los años de la transición. Sin embargo, dicha apreciación pública fue efectuada más que por el pueblo, por los medios de comunicación que en esa década se habían acercado a Jorge González solo desde el sensacionalismo y no desde una perspectiva mínimamente crítica en torno a su música. Ya en tiempos de su primer LP solista se puede apreciar, pues fue un disco aislado, que en apariencia no dialoga con la música que se hacía o que se distribuía en ese momento. Misma suerte tuvo *El futuro se fue* (1994), sin ninguna repercusión, pese a que se encuentra en las antípodas del disco anterior. Era tal el malestar de González que ni siquiera tuvo la intención de promocionarlo. Sobre esa época el compositor señala lo siguiente:

Con Álvaro [se refiere a Henríquez, compositor y vocalista de Los Tres] alguna vez conversamos que los dos hicimos el ridículo en la misma época, porque la

música cambió. Él era un rockabilly y yo un punkiento, más *new wave*, eso sí. Y las dos cosas se parecen mucho, porque en las dos movidas las canciones son cortas, la guitarra no está distorsionada y la batería está súper fuerte. Entonces, llegó el grunge y chuta, yo hice el loco, porque hice mi primer disco solista, donde era todo como un grupo tocando, con orquesta, vientos y todo eso, pop a secas [...] La cosa es que yo hice una pintada de mono con una propuesta que no se parecía en nada el grunge y Los Tres pintaron el mono haciendo grunge y se veían súper mal cantando con pantalones cortos y moviendo la cabeza como Metallica (Aguayo, *Maldito sudaca* 206-207).

La década de los 90, en definitiva, consistió en una suerte de resaca neoliberal, de excesos transnacionales vinculados a los últimos respiros de la industria discográfica. Más allá de algunas canciones insignes, otros discos muy interesantes, se respiraba una música que se había alejado de las líneas que dieron forma y espíritu a la música popular chilena de los años 60 y, por el contrario, había un pudor –tanto en las y los músicos y críticos como en especialistas– de mirar realmente ese pasado. Lo que ocurría era la vergüenza de entrar en relación con un país que se había hecho desaparecer, pero también se debía a que el mismo mercado exigía una actualidad que solo se disolvía en imágenes de consumo o en aquello que Raúl Ruiz alguna vez llamó «imágenes utópicas» (34-55). Jorge González en «El futuro se fue» pareciera expresar ese desencanto ante una sociedad que abrazaba todos los designios de la globalización y el libre mercado: «El futuro se fue el 73 / Después llegó la Edad Media / Derrumbó todo el fundo / El futuro pasó / Yo lo vi quemar / Entre libros y cintas / El futuro pasó / Ya no está / Se fue» (1994). El dato musical de esta canción es que tiene una cita no solo a Los Jaivas en el distintivo uso de la percusión, sino que, quizás, precisamente, a toda una música que de golpe dejó de existir en el año 73. Pero, además, en pasajes de su primer disco solista y en gran parte de la música que realizó durante aquella década, González le estaba hablando a una juventud sin edad, a un grupo de escuchas –un cierto pueblo– que se iba forjando con todas esas canciones.

Los Prisioneros eran una banda *new wave*, *postpunk*, una propuesta más modernista que el rock mismo. Más que el inicio del rock chileno, lo que hay en Los Prisioneros es una ruptura con el rock, algo *post* que de una u otra manera se conectaba con lo que ocurría artística y culturalmente en Chile durante los 80. Si seguimos el dato internacional, a partir de lo que Simon Reynolds ha señalado, la música primera de Jorge González entra en la línea de lo que se ha llamado «*post punk*» (19-32), o aquello que Juan Pablo González, en el contexto local, advirtió bajo el término «*pop divergente de vanguardia*», donde piensa no solo a Los Prisioneros, sino que también a *Electrodomésticos* (*Des/encuentros en la música popular chilena* 285). Por lo tanto, Jorge González desde el principio iba en

la línea en que el rock era algo del pasado; él mismo advierte que en los 90 se revalorizó la palabra rock (Aguayo, *Maldito sudaca* 53), con el extraño antecedente de que los 80 fue una década de avanzada, de ver al rock como aquello que precisamente había que superar. Ahora bien, la especificidad de González consiste en ser bisagra y síntesis de la música popular chilena. Síntesis entre la tradición que cimentó, sobre todo en términos líricos, la NCCCH, y por otro lado con el llamado pop, de consumo y de evasión, que en Chile tuvo un solo nombre antes de él, es decir, LNO. Se muestra evidencia en las declaraciones del mismo González sobre su música, pero también en cómo *La voz de los 80* constituye un disco que refleja dicha síntesis, así como también el disco *Corazones*, que ofrece cierta consumación entre una música pop con cierta aprobación crítica y un pop basura, estimado como menor y sin valoración estética (la llamada «música de mierda»). Con Jorge González estaríamos en presencia de un paradigma de una nueva aproximación, tanto estética como política, de la música popular a nivel local, radicalizando lo que en los 60 habría ya comenzado. Es decir, Jorge González plantearía un rescate de toda una manera de encarar la música popular en Chile que, en principio, a punta de asesinatos, desaparición, tortura, quema de discos y *masters tapes*, además de centenares de músicos exiliados, pero también con su banalización reducida a pura nostalgia, se quiso extirpar como si fuera parte detonadora de un cáncer.

Referencias

- Advis, Luis. «Historia y características de la Nueva Canción Chilena». *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II 1960-1973. Raíz folclórica*. Segunda edición. Eds. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González. Ediciones UC, SCD, 2012.
- Aguayo, Emiliano. *Maldito sudaca: conversaciones con Jorge González*. RIL, 2005.
- . *Independencia cultural. Conversaciones con Jorge González 2005-2020*. RIL, 2020.
- Albornoz, César. *El origen del rock chileno. Entrevistas a fundadores de La Nueva Ola*. Cinco Ases, 2019.
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, 2001.
- Del Real, Andrés. «Colaboración de sus colegas y grabación en un baño: la trastienda de la performance más activista de Mon Laferte». *La Tercera*, 15 nov. 2019, <https://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/colaboracion-de-sus-colegas-y-grabacion-en-un-bano-la-trastienda-de-la-performance-mas-activista-de-mon-laferte/902757/>
- Escárdate, Tito. *Frutos del país. Historia del rock chileno*. Revista Triunfo, 1994.
- Figuroa-Bustos, Arturo. «La construcción mediática del músico y su politización por la prensa especializada: El caso de los músicos indies en Chile (2014-2018)». *Contrapulso - Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, vol. 2, n° 2, 2020, pp. 64-82.

- Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Paidós, 2004.
- Frith, Simon. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós, 2014.
- Fuenzalida, Valerio. *La industria fonográfica en Chile*. Ceneca, 1985.
- . (ed.). *La producción de música popular en Chile*. Ceneca, 1987.
- Gajardo, Claudio. *Sonambulismo. Aproximación a los conjuntos electrónicos de la Nueva Ola Chilena (1962-1966): el caso de Los Masters*. Claudio Gajardo & The Rocket Blues E.I.R.L, 2020.
- García, Marisol. *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Ediciones B, 2013.
- . *Llora, corazón. El latido de la cebolla*. Catalonia-UDP, 2017.
- González, Juan Pablo. «La canción juvenil chilena». *Clásicos de la música popular chilena. Volumen III 1960-1973. Canciones y baladas*. Eds. Alejandro Guarello y Rodrigo Torres. Ediciones UC, SCD, 2010.
- . «Música popular chilena de raíz folclórica». *Clásicos de la música popular chilena. Volumen II 1960-1973. Raíz folclórica*. Segunda edición. Eds. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González. Ediciones UC, SCD, 2012.
- . *(Des)encuentros en la Música Popular Chilena. 1970-1990*. Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Oscar Ohlsen. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Universidad Católica de Chile, 2009.
- Kong, Felipe. *Ritornelos de futuro. Sobre las máquinas rítmicas en el capitalismo*. Manuscrito.
- Lagos, Sergio. «Entrevista a Jorge González». *Sesión Radio Uno*, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=9BMqAYn5TzI>
- Lamadrid, Silvia y Ana Baeza. «La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿americanización de la juventud?». *Revista Musical Chilena*, año LXXI, n° 228, 2017, pp. 69-94.
- Laplanche, J. y J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, 2004.
- Larrea, Felipe. «Rompan todo: La omisión al sonido de acá». *El Agente Cine. Crítica de Cine*, 2021. <http://elagentecine.cl/criticas-2/rompan-todo-la-omision-al-sonido-de-aca/>
- Maira, Manuel. *Jorge González. Una historia original*. Ediciones B, 2016.
- Martínez, Ricardo. *Canción A. M. Una historia sentimental de la balada romántica latinoamericana*. Planeta, 2019.
- Molina de los Reyes, Ignacio. *Historia del trap en Chile*. Alquimia, 2020.
- Osorio, Javier y Gerardo Figueroa. «“Ahora sí la Historia tendrá qué contar”. El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972». *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eds. Simón Palominos e Ignacio Ramos, Lom, 2018, pp. 163-190.

- Party, Daniel. «Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival». *Latin American Music Review*, vol. 30, n° 1, Spring/Summer, 2009, pp. 69-98.
- Pi, Jaume. «Un músico moderno. Beethoven: maestro del jazz, estrella del rock, experto del sampler». *La Vanguardia*, 3 ene. 2021. <https://www.lavanguardia.com/cultura/musica/20210103/6145397/beethoven-maestro-jazz-estrella-rock-experto-sampler.html>
- Planet, Gonzalo. *Se oyen los pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)*. La Tienda Nacional, 2013.
- Ponce, David. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Ediciones B, 2008.
- Reynolds, Simon. *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Trad. Agustina Marchi y Matías Battistón. Caja Negra, 2013.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Trad. Alan Pauls. Universidad Diego Portales, 2013.
- Salas, Fabio. «Gritos y susurros: vocalistas y casos del rock chileno». *Revista Musical Chilena*, vol. 54, n° 194, 2000, pp. 76-80.
- . *Primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Cuarto Propio, 2003.
- Salazar, Mauro. «Mon Laferte: estéticas de la informalidad». *Bío-Bío*, 5 ene. 2021. <https://www.biobiochile.cl/noticias/blogs/el-blog-de-mauro-salazar/2021/01/05/mon-laferte-estetica-de-la-informalidad.shtml>
- Spencer, Christian. «Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020)». *Boletín Música* # 54, 2020, pp. 29-51.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos en estados de excepción*. Metales Pesados, 2006.
- . *La crisis no moderna de la Universidad Moderna*. Mimesis, 2019.
- Varas, José Miguel y Juan Pablo González. *En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora*. Publicaciones del Bicentenario, 2005.
- Wilson, Carl. *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*. Blackie Books, 2016.

Filmografía

- Ángeles Negros*. Jorge Leiva y Francisca Bustos, 2007, documental.
- Animal Nocturno*. Programa TVN, conversación con Jorge González, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=bRD5cB0tr4w>
- Chilevisión Noticias*. 20 nov. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NA4nXXCYs4k>
- Do-remix*. Dirigido por Werner Giesen y Rodrigo I. Sepúlveda, Temporada 1, Cap. 20 «El baile de los que sobran», 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=3zkevnELLB8>
- El baile de los que sobran*. Dirigido por Daniel de la Vega, Santiago, 1986.

- Los Prisioneros*. Documental Ictus Teleanálisis, 1987, videoclip. <https://www.youtube.com/watch?v=jTSo9lncEcs>
- Memorias sobre el rock chileno. Parte 2*. Dirigido por Paula Coll. Guion de Tito Escárate y Álvaro Escobar, 2009, teledocumental. <https://cntvplay.cl/videos/2-de-la-nueva-ola-a-los-chascones/>
- Mentiras Verdaderas*. Programa La Red, conversación con Luis Dimas y Flor Motuda, 11 jul. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=GYKaOkdaM7E&t=1864s>
- Mentiras Verdaderas*. Programa La Red, Especial sobre Jorge González, 15 nov. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=eHEoAYG5HLI>
- MTV Rocks*. Programa de MTV, entrevista de Alfredo Lewin a Los Prisioneros, 2001. https://www.youtube.com/watch?v=zB_nMJYm4JE
- Rompan todo: la historia del rock en América Latina fue*. Dirigido por Nicolás Entel y Picky Talarico. Producido por Gustavo Santaolalla, 2020.
- Sesiones 24 horas, Jorge González*. Entrevista por Manuel Maira, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=sjPNjUOWhrA>

Discografía

- Buddy Richard con la Orquesta de Carlos González. «Balada de la tristeza» en 7" *Balada de la tristeza / Apúrate*. Caracol, 1962.
- Gonzalo Martínez. *Gonzalo Martínez y sus congas pensantes*. BMG, 1997.
- Jorge González. *Jorge González*, EMI, 1993.
- . *El futuro se fue*, EMI, 1994.
- . *Mi Destino. Confesiones de una estrella de rock*, Alerce, 1999.
- Kim Wilde. «Kids in America». *Kim Wilde*. Rak Records, 1981.
- Los Mac's. *Kaleidoscope Man*. RCA Víctor, 1967.
- Los Prisioneros. *La voz de los 80*. Fusión, 1984.
- . *Pateando Piedras*. EMI, 1986.
- . *La cultura de la basura*, EMI, 1987.
- . *Corazones*. EMI, 1990.
- Los Red Juniors. «Al pasar esa edad» en 7" *Los Red Juniors presentan el «Shake»*. Polydor, 1964.
- Luis Dimas con The Twisters. «Caprichito» en 7" *Me recordarás / Caprichito*. Philips, 1963.
- Mon Laferte ft. Guaynaa. «Plata ta tá», single. Universal, 2019.
- The Ramblers. «El rock del mundial» en 7" *El rock del mundial / El twist del recluta*. CRC, 1962.