



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE POSGRADO / MAGÍSTER EN ARTES

ROCK EN ANTOFAGASTA

Estudio de caso en provincia

Por

Pilar Constanza Javiera Ardiles Ogalde

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado de Magíster en Artes mención Música

*(Proyecto realizado por Alumnos de la Facultad de Artes UC Financiado a través de Fondos
Concursables 2016: Proyectos y Becas Estudiantiles de la Facultad de Artes)*

Profesor guía:

Alejandro Patricio Vera Aguilera

7 de abril de 2017

Santiago, Chile

©2017, Pilar Constanza Javiera Ardiles Ogalde

©2017, Pilar Constanza Javiera Ardiles Ogalde

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita el trabajo y a su autor.

AGRADECIMIENTOS

Durante el proceso de realización de este Magíster me gustaría agradecer a:

Mi familia, por su incondicional apoyo en este proceso y en todos los aspectos de mi vida, además de permitir que me pudiese enfocar completamente en mis estudios.

A mis amigos, por estar conmigo en los momentos difíciles y levantarme el ánimo cuando lo necesitaba.

A mi profesor guía Alejandro Vera, por ayudarme a mejorar en lo que respecta a este trabajo y por la infinita paciencia que me tuvo durante todo el transcurso.

A todos los participantes que hicieron posible esta tesis –entrevistados, bandas y otros involucrados–, por darse el tiempo de conversar y salir conmigo, además de brindarme su ayuda en cuanto a material y sugerencias.

Y especiales agradecimientos a Giselle Contreras, Mackarena Castro, Carolina Torres, Melisa Silva, Priscilla Castro y María Soledad López.

TABLA DE CONTENIDO

ÍNDICE DE TABLAS.....	i
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	i
RESUMEN.....	ii
INTRODUCCIÓN.....	1
METODOLOGÍA	5
1. <u>Niveles de investigación</u>	5
2. <u>Tipo de estudio</u>	6
3. <u>Observación</u>	7
4. <u>Entrevista</u>	7
5. <u>Etapas de investigación</u>	8
HIPÓTESIS	9
OBJETIVOS	10
<u>Objetivo general</u>	10
<u>Objetivos específicos</u>	10
CAPÍTULO 1 ROCK EN CHILE: EL ENFOQUE SANTIAGUINO	11
1.1 ORÍGENES (1955-1959)	12
1.2 NUEVA OLA (1960-1966)	15
1.3 EL BEAT Y EL GO-GO (1964-1970)	16
1.4 LA PSICODELIA Y LA RAÍZ LATINOAMERICANA (1970-1973)	21
1.5 DICTADURA MILITAR (1973-1990)	28
1.6 LOS NOVENTA: VUELTA A LA DEMOCRACIA	37
1.7 NUEVO MILENO: DEL 2000 HASTA NUESTROS DÍAS	40
1.8 GÉNERO.....	45

1.9 ROCK EN REGIONES	50
1.10 CENTRALISMO	55
CAPÍTULO 2 EL ROCK EN ANTOFAGASTA: UN VACÍO HISTÓRICO EN LA PERLA DEL NORTE	59
2.1 INICIOS (1966-1979 APROXIMADAMENTE)	63
2.2 LOS OCHENTAS	65
2.3 LOS NOVENTAS	70
2.4 NUEVO MILENIO	75
2.5 “ESCUELAS DE ROCK”	79
CAPÍTULO 3 EL CIRCUITO DE ROCK EN ANTOFAGASTA DESDE SUS PROTAGONISTAS	80
3.1 ESCENA Y CIRCUITO ANTOFAGASTINO	83
3.2 ESCENA MUSICAL Y DEL ROCK EN CHILE	99
3.3 ¿LO POPULAR YA NO ES MASIVO?	103
3.4 “ESCUELAS DE ROCK”	107
3.5 “TODO FUE AUTOGESTIONADO”	109
3.6 CAMBIO GENERACIONAL: “...ANTES ESTABAN MÁS ENFOCADAS EN ESTILOS PESADOS COMO EL METAL”	116
3.7 “NO NOS ENCASILLAMOS EN NINGÚN ESTILO”	119
3.8 CENTRALISMO	123
CONCLUSIONES.....	133
BIBLIOGRAFÍA.....	137
INDIVIDUOS ENTREVISTADOS	145
BANDAS ENTREVISTADAS	145
ILUSTRACIONES.....	147

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1: ACONTECIMIENTOS IMPORTANTES DENTRO DEL ROCK EN LA CIUDAD DE LA CIUDAD DE ANTOFAGASTA (FUENTE: ENTREVISTAS REALIZADAS)	61
TABLA 2: CUADRO RESUMEN DE BANDAS ENTREVISTADAS.....	81
TABLA 3: AGRUPACIONES DE ROCK EN ANTOFAGASTA	97

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1: MAPA CON LA UBICACIÓN DE ANTOFAGASTA.....	2
ILUSTRACIÓN 2: PRESENTACIÓN DE SAVIO EN “BOLICHE RESTOPUB”	85
ILUSTRACIÓN 3: PRESENTACIÓN DE CUNA DE BARRO EN “BOLICHE RESTOPUB”	91
ILUSTRACIÓN 4: PRIMER FESTIVAL ALICANTO DE ANTOFAGASTA 2016	95

RESUMEN

La presente investigación trata sobre las bandas y el circuito musical rockero de la ciudad de Antofagasta. La investigación tiene como objetivo conocer cómo este circuito se desarrolla, estableciendo así las principales características de la escena rockera antofagastina, los significados individuales y colectivos que tiene ésta para los integrantes de las agrupaciones musicales, así como el grado en que estos sujetos se perciben a sí mismos como parte de una comunidad musical con características particulares que la diferencian a las escenas de las otras ciudades.

Para conseguir los resultados esperados, se diseñó un estudio cualitativo con enfoque sociocultural y etnográfico, siendo la primera etapa investigativa de nivel exploratorio –centrado en la búsqueda de antecedentes y trabajos sobre el tema–, para luego realizar una indagación de nivel descriptivo y correlacional en el trabajo de campo –el cual se sustentó metodológicamente en la observación participativa y entrevistas semi-estructuradas– y así, finalmente, en el análisis abordar un nivel explicativo.

El concepto de *centralización* emergió como una categoría fundamental para comprender cómo los sujetos ven al rock antofagastino, pues la mayoría de las investigaciones y “lo que se sabe” del rock en Chile se centra en lo acontecido en la capital. Sin embargo, temas transversales fueron tomando aún más relevancia durante el proceso investigativo, destacando: el *cambio generacional*, ya que durante la década de los noventa el estilo de rock que predominó en la escena local fue el metal, mientras que el rock más genérico comenzaría a tener visibilidad hace relativamente poco tiempo en la ciudad; la importancia de la *autogestión*, que abarcará desde la realización de “tocatas” hasta las grabaciones de discos; y, finalmente, el *cambio en la industria*, debido a las enormes transformaciones que ha producido la denominada “era digital” (globalmente, pero también a nivel local) en el mundo musical, manifestándose en múltiples reorientaciones, como, por ejemplo, las estrategias promocionales y los objetivos de las bandas, que actualmente ven la “masividad” en la música como algo inaccesible y por tanto establecen otras prioridades para su quehacer.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda el tema de rock en la ciudad de Antofagasta, desde una perspectiva cualitativa y etnográfica. En una primera instancia, se desarrolla una investigación de corte exploratorio con la búsqueda de trabajos relacionados al tema de estudio. Posteriormente, se continúa ahondando en la materia a través del trabajo de campo, pasando a una etapa investigativa de nivel descriptivo y correlacional, para finalmente entrar en la etapa de análisis en el cual se aborda un nivel explicativo. Cabe destacar que el diseño investigativo ha hecho posible realizar un trabajo de campo “al interior” del circuito musical de la ciudad de Antofagasta que dota de protagonismo a las perspectivas de los miembros de esta comunidad a través de las entrevistas y visitas realizadas. Más adelante se desarrollará la metodología más íntegramente.

Históricamente, el origen del *rock* se debe al nacimiento del *rock and roll* en Estados Unidos, un género musical de orígenes proletarios, derivado del *rhythm and blues* y del *country and western*. Entre las características iniciales de este género están su carácter contracultural, liberal,ailable y por propiciar el contacto entre las personas. Fabio Salas, estudioso del rock en Chile, afirma que: “El término Rock and Roll fue ideado por un locutor de radio, Alan Freed, quien acuñó el nombre basándose en expresiones empleadas por los “bluesmen” para describir el acto sexual” (Salas, 1998, p. 22). Las letras solían tratar sobre las vicisitudes de la juventud de la época; hablaban de la diversión y la despreocupación, tenían una posición contra el paternalismo, la formación dada en los colegios, el encasillamiento y la rigidez sexual. Con el tiempo el rock and roll fue mutando, adaptándose al desarrollo de las generaciones y los cambios propios de cada década, emergiendo varios subgéneros.

La ciudad de Antofagasta, por otro lado, es la capital de la región homónima. Según los *Resultados Preliminares Censo de Población y Vivienda 2012* (INE, 2012) la comuna cuenta con 346.126 habitantes, siendo una de las ciudades que, sin ser metrópoli, –la propia ciudad constituye la comuna– posee una población importante a

nivel nacional. La ciudad es reconocida por la existencia de varias universidades, incluyendo dos tradicionales: la Universidad de Antofagasta (UA) y la Universidad Católica de Norte (UCN); aunque una de sus instituciones más simbólicas es el Liceo Experimental Artístico (LEA, 2016), el cual funciona como conservatorio musical.



Ilustración 1: Mapa con la ubicación de Antofagasta.

La decisión de haber escogido Antofagasta como marco de esta investigación recae en que es una ciudad que se encuentra a 1.336 km de la capital nacional [véase Ilustración 1], por lo representaría como el centralismo afecta al ámbito musical de la ciudad, sobre todo porque existe un sentimiento generalizado entre los habitantes de la zona de que se trataría de una región abandonada por las autoridades del país. La ciudad, por lo demás, ha sido el albergue de varias bandas

internacionales de rock que han visitado Chile, como Café Tacúba, Vicentico, Deep Purple, Pandemia, Bret Michaels, etc; teniendo esto en cuenta, es pertinente preguntarse si hay bandas de rock en Antofagasta y de ser así, por qué la ciudad no tiene bandas conocidas de rock a nivel nacional; finalmente, se trata de una ciudad que conozco y que me es cercana, lo cual es una ventaja al momento de desarrollar la investigación y entrar en los circuitos musicales locales.

Por las razones anteriormente mencionadas, resulta de interés conocer cómo funciona el circuito rockero antofagastino y si éste se ve influido por las dimensiones de la ciudad como por las entidades académicas que alberga, o bien si la lejanía física con la capital y las grandes ciudades de la zona central repercute en el desarrollo de dicho circuito, sobre todo considerando el carácter *underground* que con frecuencia se le atribuye.

Sobre los antecedentes investigativos en Chile, se reconoce que los estudios de la música popular han tenido un desarrollo importante desde los años ochenta. Dichos estudios, y en particular las investigaciones sobre el rock, se han concentrado fundamentalmente en la ciudad de Santiago. Por ejemplo, Fabio Salas en *El grito del amor* (1998) hace una reconstrucción del rock chileno centrada casi por completo en la capital; lo mismo hace Tito Escárte en *Frutos del país* (1994), y así otros estudiosos como Ponce (2008) y Planet (2013). Existen otras investigaciones de regiones, principalmente tesis de licenciatura como: la de Elilien Vergara, *Masificación del consumo del rock emergente de la ciudad de Valparaíso* (2009); de Alfredo Torres, *La expresión musical del rock en Villa Alemana: sistema de comunicación para el fortalecimiento de la identidad cultural de la comuna* (2012); y la de Valentina Rivas, *Rock Penquista: la historia de un mito 1987-2000* (2012). Se han editado algunos libros, destacando dos publicaciones financiadas con fondos estatales en la ciudad de Temuco: el primero de Nelson Zapata, titulado *Rock entre araucarias* (2009) y el segundo de Héctor Muñoz y Nathalie Peret llamado *Música, rebeldía y acción política en la Araucanía* (2011).

Se evidencia entonces una escasez de este tipo de trabajos sobre el rock en las provincias, así como una extrapolación de lo acontecido en Santiago como lo “nacional”, pues en las investigaciones contextualizadas en la capital se habla lisa y llanamente de “rock nacional” o “chileno”, lo cual constituye una muestra más del sesgo centralista que impera en este tipo de estudios. Por ello, se pretende contribuir con esta investigación a “llenar” un vacío de conocimiento respecto a la vida musical de las ciudades periféricas de Chile, ubicadas a distintas latitudes y con sus propias particularidades históricas y socioculturales, y superar así el centralismo dominante en el ámbito académico.

En Antofagasta los estudios sobre rock (académicos e informales) son escasos, encontrándose únicamente referencias a tres documentos sobre el rock de la ciudad: el reportaje de Christian Castro (2010) titulado *Orígenes del Thrash y el Punk en Antofagasta*; la tesis de pregrado de Javier Andrónico, Carlos Bracamonte, Matías

Herane y Bryan Saavedra –estudiantes de periodismo de la Universidad Católica del Norte– quienes presentaron una investigación llamada *Rock en Antofagasta* (2014); y un Censo de bandas de rock, realizado por Christian Rossi (2016) –gestor cultural de la Corporación Cultural de Antofagasta, quien fue entrevistado para esta investigación– y Raúl Ortega en 1998, trabajo que fue financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) del cual, sin embargo, no se encontró copia.

El trabajo se organiza en tres capítulos. El primero, titulado “Rock en Chile: el enfoque santiaguino”, es una revisión bibliográfica sobre denominado “rock nacional” que evidencia cómo estos estudios se han centrado en Santiago, aunque igualmente se incorporan la revisión de *papers* sobre el rock y se consideran algunos trabajos en regiones.

El segundo capítulo, “El rock en Antofagasta: un vacío histórico en la Perla del norte”, trata del contexto histórico del rock en la misma ciudad. Cabe señalar que los antecedentes al respecto son sumamente escasos, lo que supuso una búsqueda de fuentes menos ortodoxas con el objeto de darle una mayor densidad de referencias a este capítulo. Se utilizó el reportaje *Orígenes del Thrash y el Punk en Antofagasta* (Castro, 2010) y se incorporaron testimonios de voces autorizadas en el tema, como Patricio Jara, escritor y periodista proveniente de la ciudad de Antofagasta; el ya mencionado Christian Rossi, gestor cultural de la Corporación Cultural de Antofagasta; y Eduardo Muñoz, dueño de la tienda “Black Shop” y realizador de varias tocatas en la década de los noventa.

El tercer capítulo, “El circuito de rock en Antofagasta desde sus protagonistas”, se centra en el resultado y análisis del trabajo de campo de observación participativa y las entrevistas a bandas de rock de la ciudad.

A continuación, se abordará la metodología, para luego revisar las hipótesis y los objetivos de la presente investigación.

Metodología

1. Niveles de investigación

El texto de Hernández et al. (1991) señala que la investigación se puede definir según la clasificación de Dankhe (1976), quien apunta que hay cuatro niveles: exploratorio, descriptivo, correlacional y explicativo.

En un inicio el nivel utilizado para esta investigación es exploratorio, para luego alcanzar los niveles descriptivo, correlacional y explicativo. El carácter exploratorio se debe a que no existen estudios previos respecto al tema elegido –y trabajos similares son igualmente escasos–, por lo cual fue necesario buscar información para tener antecedentes relacionados al trabajo y así aumentar el grado de conocimiento del tema (Hernández et al., 1991, p. 59).

En el trabajo de campo, por otro lado, se desarrollará la investigación a nivel descriptivo, ahondando en las “situaciones y eventos” para identificar propiedades importantes de la escena de rock antofagastina (Hernández et al., 1991, p. 60).

El estudio comprende un nivel correlacional toda vez que pretendió relacionar el circuito de Antofagasta con el de otras ciudades –principalmente Santiago–, para identificar semejanzas y diferencias que podrían llegar a ser de gran relevancia para la investigación. Así mismo, los testimonios recogidos permitieron comparar las distintas bandas entrevistadas, cuyas experiencias presentan similitudes pero también interesantes diferencias (Hernández et al., 1991, p. 63).

Y finalmente, al realizar el análisis a partir de los datos recaudados y de las entrevistas realizadas, la investigación se centra en un nivel explicativo, debido a que plantea hipótesis respecto a las posibles causas de los acontecimientos identificados en Antofagasta para averiguar por qué estos ocurren y en qué condiciones (Hernández et al. 1991, p. 66).

El problema específico elegido carece de trabajos académicos anteriores, aunque sí se identificaron trabajos parecidos o con conceptos importantes que será necesario

investigar. Esto redundará en la utilización de textos y testimonios como antecedentes al tema para luego realizar entrevistas a las bandas y observación participativa.

2. Tipo de estudio

El trabajo se basó en un estudio de tipo cualitativo, con un enfoque etnográfico, que implicó la búsqueda de antecedentes, observación participante y entrevistas semiestructuradas.

El estudio cualitativo sirve para acercarnos globalmente a la situación y así describirla, comprenderla, explicarla e interpretarla a partir de la visión de los mismos actores. Villamil (2003) citando a Bonilla (1997) señala que es importante conocer a los actores, ya que éstos comparten con otros actores en el mismo contexto social témporo-espacial, intercambiando significados, conocimientos, actitudes, interpretaciones y valores que tienen sobre sí mismos y su realidad.

El tipo de muestra seleccionada para esta investigación es no probabilística o dirigida, ya que los sujetos de estudio son seleccionados a través de características específicas derivadas del planteamiento del problema para lograr hacer un diagnóstico específico del estudio de caso (Hernández et al., 1991). Los perfiles de las personas entrevistadas fueron clasificados en dos grupos: personas relacionadas con el rock Antofagastino, ya fuese por su pertenencia a la escena o gestores culturales que aportaron a ésta; y por otro lado, bandas de rock o representantes de dichas bandas de la ciudad de Antofagasta, que lleven más de un año tocando, que tengan temas de su propia autoría y que quieran participar de forma voluntaria en la investigación.

Entre las técnicas de los estudios cualitativos empleadas en este estudio destaca la etnografía, procedimiento que según Guber (2001), se basa en el trabajo de campo como principal medio para llegar a los resultados de la investigación. Su objetivo es conocer de una forma lo más realista posible el grupo estudiado. Por su parte, Villamil (2003) explica que se pueden utilizar dos tipos de métodos en etnografía: el directo y el indirecto, propuestos por Pardo (1997). El método que se utilizará es directo, porque se

basa en la entrevista y observación participativa, teniendo contacto personal con las personas involucradas.

3. Observación

Pardo (1997) propone dos tipos de observación: la participativa y la no participativa. La observación utilizada en la investigación fue de tipo participativa, que suele ser parte de la misma etnografía. La observación participativa es una estrategia que integra los antecedentes, la entrevista, la participación directa y la observación. La idea es que el observador se vea inmerso dentro del mismo campo, para poder ver la realidad desde la perspectiva de un miembro del contexto analizado y establecer relaciones directas con los sujetos de estudio. Es un proceso de indagación abierto y flexible, que requiere redefinir permanentemente lo que es problemático (Flick, 2004). Para el desarrollo de la investigación se asistió a conciertos y tocatas donde se presentaron varias bandas entrevistadas, además de varios encuentros circunstanciales con personas involucradas en el circuito del rock antofagastino.

4. Entrevista

Para Rosana Guber (2001) la entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree; es una situación en la cual el investigador obtiene información de las personas. Esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción, y a los valores o conductas ideales.

La entrevista es una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores y puede ser fundamentalmente de tres tipos: estructurada, semiestructurada y no estructurada. La entrevista de tipo semiestructurada, es aquella en la cual se contemplan los objetivos en forma organizada y se hacen preguntas abiertas y

cerradas (Bonilla, 1997 y Prado, 1997, citado en Villamil, 2003). La ventaja de este tipo de entrevista es que uno puede enfocar las preguntas al tema del trabajo, pero, a la vez, permite que la persona se exprese y hable libremente de sus experiencias. El tipo de entrevista que se utilizó es la semiestructurada, registrada en video o audio, dependiendo de si la entrevista era grupal o individual –en las entrevistas grupales el video facilitó su transcripción–.

5. Etapas de investigación

Villamil (2003) cita de nuevo a Bonilla (1997), quien dice que en una investigación cualitativa se incluyen tres momentos y que dentro de éstos hay siete etapas:

5.1. La definición de la situación del problema: este momento posee de dos etapas, la etapa de exploración de la situación y la etapa del diseño. La primera etapa se basa en la búsqueda de información bibliográfica para poder informar y diseñar una pregunta de investigación adecuada. En esta etapa se debe ver si el tema elegido es viable y delimitar tanto a la población que se estudiaría y el lugar. En el diseño se trata de plantear un proyecto de investigación que orientaría el trabajo en terreno y las etapas posteriores, que pueden ir variando dependiendo de cómo vaya evolucionado el trabajo. Para este trabajo, el diseño e investigación bibliográfica se realizó durante el primer semestre del año 2016. En términos generales, esta etapa corresponde al nivel exploratorio descrito antes por Hernández y otros (1991).

5.2. Trabajo de campo: las etapas que corresponde aquí son la de recolección de datos cualitativos y la de organización de la información. Esto se realizó entre los meses de agosto y noviembre del año 2016. Aproximadamente, esta etapa es análoga al trabajo descriptivo y correlacional que Hernández y otros (1991) describen.

5.3. Identificación de patrones culturales: en esta parte final se debe hacer análisis, interpretación y conceptualización inductiva. Las últimas tres etapas se deben unir para lograr el desarrollo de la investigación y el análisis de información que se da cuando todos los datos estén recabados. Se deben interpretar y analizar tanto los datos bibliográficos, así como las entrevistas y la información para obtener conclusiones generales a partir de premisas particulares. Éste momento de la investigación se desarrolló una vez que todos los datos y entrevistas fueron recopilados, durante los meses de octubre y diciembre del año 2016. Esto no quiere decir, sin embargo, que en las etapas anteriores de este estudio los procesos de análisis e interpretación hayan estado ausentes, pues es de esperar que el contacto con los sujetos estudiados despierta en el investigador preguntas de todo tipo, las cuales fueron aprovechadas como insumo para esta etapa final. Se culmina así con el nivel explicativo descrito por Hernández y otros (1991).

Hipótesis

1. En la ciudad de Antofagasta existe un conjunto de bandas de rock con características particulares.
2. La lejanía con la capital y la zona central, en un país marcadamente centralista como Chile, afecta negativamente el circuito de rock antofagastino en términos de recursos para la práctica musical y espacios para su difusión.
3. Los integrantes de estas bandas se perciben a sí mismos como una comunidad o colectivo con características propias. Por esto, es importante identificar y distinguir a estas bandas, así como conocer sus perspectivas acerca del rock en su misma ciudad y el resto de Chile.

Objetivos

Objetivo general

Conocer las bandas de rock de la ciudad de Antofagasta mediante un estudio sociocultural etnográfico para así establecer sus principales características, los significados individuales y colectivos que éstas tienen para sus integrantes y el grado en que estos últimos se perciben a sí mismos como parte de una comunidad musical con características propias.

Objetivos específicos

1. Identificar bandas de rock en la ciudad de Antofagasta y sus características más relevantes.
2. Distinguir características y significados que los músicos participantes en la investigación compartan y atribuyan al rock tanto en sus vidas individuales como colectivas.
3. Establecer si los músicos de las bandas estudiadas se perciben a sí mismos como una comunidad propia de la ciudad de Antofagasta y, en caso de ser así, si atribuyen a dicha comunidad características diferentes a las de las otras ciudades, especialmente Santiago.

CAPÍTULO 1

ROCK EN CHILE: EL ENFOQUE SANTIAGUINO

Respecto a las investigaciones sobre rock nacional, González (2008) en su texto “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?” asegura que estos han sido abordados principalmente por sociólogos, historiadores, antropólogos y periodistas, pero no por musicólogos, mientras que Nelson Zapata en su libro *Rock entre araucarias* expone: “Como muchas veces ocurre con el registro cultural de nuestro país, tuvo que ser un músico-periodista que desempolvaba viejas historias, antes que el deterioro de la memoria hiciera su cruel trabajo” (Zapata, 2009, p. 10). El comentario de Zapata es acertado, ya que la mayoría de los estudios sobre rock en Chile son realizados por periodistas o a base de técnicas periodísticas y es por esto que suelen ser descriptivos y solo con fines de registro, expresándose principalmente a través de libros o documentales.

Si bien esta forma descriptiva de investigar el rock ha permitido documentar lo que ha pasado en el país y constituye un registro de vital importancia, las críticas a estos trabajos es que están formulados a base de opiniones personales (sin base teórica) debido a su formato descriptivo. Además, la mayoría de estos trabajos se apoyan en acontecimientos ocurridos en la capital y esto puede implicar un vacío, lo cual, irónicamente, es lo que la mayoría de los autores quiere evitar.

La mayor parte de los estudios sobre el rock en Chile se estructuran a partir de periodos cronológicos que describen lo sucedido en cada uno de ellos. Las excepciones de este orden son los ensayos, tesis y *papers* que trabajan un tema específico (como por ejemplo alguna de las etapas cronológicas) y desde diversas perspectivas disciplinarias (la musicología, la sociología, los estudios de género, etc.). En la revisión que sigue, se ha realizado un sondeo del estado de la cuestión de los escritos de rock en Chile y se ha intentado dar cuenta de los períodos más estudiados y a su vez, se han incorporado algunos temas que trascienden la división cronológica predominante.

1.1 Orígenes (1955-1959)

Los orígenes del rock en Chile han sido establecidos por la mayoría de los estudiosos desde el año 1964 aproximadamente. El argumento tras de ello es que, en etapas previas, las prácticas afines al rock carecerían de característica esenciales, como por ejemplo, un discurso crítico hacia la sociedad. Además, consistían básicamente en imitaciones de música extranjera, por lo cual les faltaría un componente identitario para ser consideradas netamente chilenas. Planet (2013, p. 12) indica que esto se debe a que antes de 1964, la música no era rock como tal, sino rock and roll. Contra esta opinión, Juan Pablo González (2006) en su texto “Rock, memoria del cuerpo” hace notar que en septiembre de 2006 se celebraron en México los cincuenta años de rock y en Chile, prácticamente al mismo tiempo, se conmemoraron los cuarenta años de dicha música. En su opinión, la diferencia de diez años se debería a que:

...la construcción de memoria del *rock* chileno, fue realizada en los años ochenta por los primeros estudiosos del tema, especialmente Fabio Salas y Tito Escárte, a partir del desarrollo de vertientes vinculadas a las nuevas búsquedas de los años sesenta: el *beat*, la sicodelia, el *folk* y el *rock* californiano. De este modo, es sólo a partir de 1966 que se identifican hitos en la escena rockera nacional, especialmente a partir del primer disco de larga duración del grupo Los Mac's: *Go Go/22*, editado por RCA Victor en Santiago en noviembre de 1966 (p. 10).

Este autor propone considerar como parte de la historia del rock el periodo de sus orígenes, que se extiende desde 1955 a 1959 aproximadamente, el cual incluye la llegada del rock and roll al país y su asimilación sin grandes transformaciones por parte de los músicos locales.

Más adelante, en el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* (2009) de González, Ohlsen y Rolle, se estudia la llegada del rock and roll al país en el capítulo “Música Juvenil”. Aunque no aborda exclusivamente el rock, sino todas las expresiones juveniles de la época, el hecho de iniciar el capítulo en 1950 deja claro que los autores asumen el planteamiento previo de González (2006).

David Ponce (2008) en su libro *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)* incluye un primer apartado llamado “Indicios. Un nuevo ritmo en la orquesta bailable (1957-1958)” en el cual habla de la Orquesta Huambaly de Santiago. El autor afirma que esta orquesta fue la primera en grabar temas de rock and roll durante los cincuenta: “Huambaly rock” y “Rock del Mono”. Sin embargo, se trató de excepciones para la orquesta –que se dedicaba a tocar canciones para bailar– y que fueron grabados netamente con fines comerciales. El hecho de que este apartado no lleve numeración como el resto de los capítulos demuestra que para este autor se trata de un mero antecedente para el movimiento. Así mismo, Ponce habla de los “primeros imitadores” en el primer capítulo del libro “Ancestros. Rock and roll y el borde de la Nueva Ola (1956-1964)”, también catalogándolos como un antecedente. Debido a lo dicho por los autores, los datos más relevantes que se desprenden de esta época son los siguientes:

En primer lugar, las primeras manifestaciones de rock and roll en el país se distinguieron en la región de Valparaíso, por ser el puerto más importante de Chile, era expuesto a un intercambio cultural constante gracias a los marinos. Ponce asegura que “Rock and roll se llamaba uno de los legendarios bares de los subterráneos del Barrio Puerto en Valparaíso, junto a American Bar, y no de casualidad. Es en esa ciudad donde hacia 1956 surgieron los pioneros rocanroleros chilenos...” (Ponce, 2008, p. 23). González y otros (2009) confirman lo dicho, asegurando también que los primeros programas radiales dedicados al rock and roll comenzaron en Valparaíso, como es el caso de “... *Al compás de la juventud*, del Radio Presidente Prieto, conducido por Mario Herrera desde un auditorio donde se presentaban grupos en vivo” (González et al., 2009, p. 613). Sin embargo, en este mismo texto, González y otros (2009) manifiestan que la noticia más antigua sobre rock and roll apareció en Santiago un poco antes, en 1955, cuando Camilo Fernández informó en la revista *Ecran* sobre la popularidad que estaban adquiriendo temas de rock and roll a través de películas estadounidenses que eran estrenadas en Chile (González et al., 2009, p. 612).

En segundo lugar, desde 1956 se pueden encontrar en Chile las condiciones físicas, emocionales y mentales para que se desarrolle el rock and roll, intentando convertirlo en el nuevo baile de moda para la industria musical local (González, 2006, p. 23). Antes de ello, la industria discográfica nacional no quería que referentes extranjeros entraran al país (González et al., 2009, p. 623).

Y el tercer lugar, en 1956 la absorción del rock and roll ya era un hecho en Chile. Los jóvenes se juntaban a practicar sus bailes e incluso los certámenes de baile (existentes desde los años cuarenta), comenzaron a incluir rock and roll. Se intentaba imitar lo extranjero en la ropa y en la actitud, normalmente con recusos de menor calidad, ya que “Solamente en los puertos libres de Punta Arenas, Chiloé y Arica era posible comprar legalmente blue-jeans *Lee*, *Wrangler* y *Levy's*, así como guitarras eléctricas Höffner, o traerlas a Santiago de contrabando...” (González et al., 2009, p. 610).

En diciembre de ese mismo año fue estrenada la película *Rock around the clock* y ya en febrero de 1957 se estrenó *Don't knock the rock*, películas con bandas sonoras de rock and roll que ayudaron a la masificación del género (González et al., 2009, p. 612). A pesar de esto, en esos tiempos era la radio la que permitía mayor difusión en el país (Ponce, 2008, p. 84 y Planet, 2013, p. 21).

En Chile, el rock and roll se incorporó cuando existía una fuerte protección a la industria nacional, lo cual dificultó la importación de discos e instrumentos; es por esta razón que se impulsó la producción discográfica chilena con un positivo efecto en la nueva ola incipiente del país, ya que cuando: “... quedó claro que el rock and roll y sus derivados llegaban a Chile para quedarse, se puso en marcha un acelerado proceso de copia, arreglo y traducción de sus éxitos internacionales. Dentro de este panorama, aparece Peter Rock” (González et al., 2009, p. 627). Peter Rock es el primer cantante de la nueva ola en grabar un disco (Ponce, 2008, p. 26), ya que comenzó imitando a Elvis Presley en los años cincuenta, cuando aún era un adolescente.

1.2 Nueva ola (1960-1966)

La nueva ola no es considerada por todos los estudiosos como parte de la historia del rock nacional. Salas (2003) solo la menciona como un antecedente y Escárte (1994, p. 8) la identifica simplemente como una corriente popular de música juvenil que hace alusión al *American Dream* que se vivió en Chile desde la segunda mitad de los años cuarenta. En cambio, González y otros (2009) consideran la nueva ola como una expresión de la música juvenil bastante autónoma y que si bien incluía *covers* norteamericanos, también comprendía muchas canciones propias, siendo artistas chilenos la mayoría de los representantes de este movimiento. A lo anterior se debe agregar la particularidad de ser un movimiento a cargo de sus propios protagonistas, como ocurrió en el caso de la “Asociación nuevaolista”, al parecer de corta vida. Estos artistas juveniles buscaban constituirse en “modelo positivo” para la juventud de la época, lo que fue permanentemente destacado por los medios (González et al., 2009, p. 631).

Francisco Castillo (2011, p. 101) en su texto *La cultura rock/pop* en el capítulo “Una pincelada sobre el rock chileno” hace una descripción de lo que ha sucedido desde la nueva ola hasta el nuevo milenio y asegura que en 1962 con la canción “El rock del mundial” de Los Ramblers comenzó la popularidad de este tipo de música.

Gonzalo Planet (2013) en su libro *Se oyen los pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile (1964-1973)*, específicamente en el segundo capítulo llamado: “El inesperado desembarco de la música Beat en Chile. El nuevo rock entre la Nueva Ola y el Neofolklore”, nombra a la nueva ola como un antecedente para el rock y recalca la importancia del productor Camilo Fernández, quien a fines de los años cincuenta notó el fenómeno del rock and roll en Chile y le dio importancia. El autor (2013, pp. 20-22) asegura que Fernández es el autor intelectual de la nueva ola, al querer música joven y al crear un espacio en el cual varios chicos mostraban sus canciones. También coincide con González y otros (2009) en que el éxito de la nueva ola permitió la entrada de nuevas tecnologías, como la aparición de un nuevo formato de edición: el disco de 45

revoluciones por minuto, con un tema a cada lado –antes se usaba el disco de 48 revoluciones por minuto, que era más caro, de menor calidad sonora y se quebraba fácilmente–. Todo esto permitió concretar un proceso de profesionalización, no solamente para el artista, sino también para técnicos de grabación, disc-jockeys, fotógrafos, diseñadores y periodistas.

Planet asegura que la nueva ola era una adaptación local del rock and roll y era más suave e inofensivo, extrayendo sus raíces marginales, afirma el autor que “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” (Planet, 2013, p. 21).

La nueva ola permitió un auge de bandas electrónicas, lo que hizo que la revista *Ritmo* publicara un artículo de “Cómo formar un conjunto musical” y que en 1965 la revista *Rincón Juvenil* lanzara un concurso para encontrar al mejor conjunto juvenil nacional. En abril de 1966 habían recibido miles de cupones de votación con más de 200 conjuntos de Arica a Punta Arenas (González et al., 2009, p. 662). Ponce (2008) menciona a varios músicos que pertenecieron al movimiento electrónico, incluyendo varios de Valparaíso como Harry Shaw y los Truenos, Los Blues Splendor, Los Tigres y otros de ciudades más alejadas de la capital como Los Stereos de Curicó y Los Harmonic de Arica.

La nueva ola decayó por el año 1966. González y otros aseguran que se debe a que coincidió con la presencia de corrientes renovadoras y críticas “... desarrolladas a partir del impacto de Los Beatles en el rock nacional y de Violeta Parra en la Nueva Canción: el propio concepto de canción popular comenzaba a ser debatido a mediados de los años sesenta...” (González et al., 2009, p. 684).

1.3 El beat y el go-go (1964-1970)

Juan Ignacio Cornejo en su ensayo “Chile: los interminables caminos del rock chileno”, publicado en *El libro blanco del rock* (Padilla, 2009, p. 240), afirma que las

primeras bandas nacionales de rock serían Los Mac's, Los Jokers y Los Vidrios Quebrados, en otras palabras: asegura que el inicio del rock nacional correspondería con la época de estos próceres. Con ello, Cornejo coincide con la mayoría de los autores, en que el inicio del rock se daría en esta época; lo cual daría la razón a González (2006) al afirmar que el rock en Chile se comienza a considerar como tal desde la llegada del beat.

Este proceso de emergencia del rock en Chile, coincide con el periodo de mayor popularidad de la banda británica The Beatles, cuya música llega en 1963 gracias a las gestiones de los locutores chilenos José “Pepe” Abad y Raúl Matas. Esta banda generó un profundo impacto en 1965, ya en ese mismo año existe el dato de la banda tributo llamada los Escaramujos, cuarteto formado en Valparaíso y cuyo éxito fue internacional gracias a sus performances en vivo, pues imitaban hasta la vestimenta de la banda británica (González et al., 2009, p. 689).

De esta forma, varias bandas locales inspiradas por el auge de The Beatles, sumado al impacto de otras agrupaciones como The Rolling Stones, The Who, The Kinks, entre otras, fueron sentando cimientos para la popularidad del rock en el territorio chileno. Planet (2013, p. 12) sostiene que con el impulso de la invasión británica, se establece en los sesenta y que por primera vez un “rock creativo y reflexivo” conformó un estilo de vida y una visión del mundo, del país y de la sociedad, inexistente en sus antecedentes locales. Sin embargo, su mensaje crítico no siempre podía ser comprendido por los oyentes debido a que cantaban en inglés (Planet, 2013, p. 37).

Salas propone que las bandas que irrumpen en aquellos años, definen la primera década del género en Chile, siendo “unificadores del rock criollo”, ya no de forma imitativa como antes. Agrega que por esos años se propagó un programa radial llamado “Alto Voltaje” emitido por la Radio Chilena, lo que permitió una identificación del rock chileno frente a los oficialismos culturales imperantes (Salas, 2003, p. 34). Ponce (2008, p. 69) asegura que estos músicos eran conocidos como “coléricos” en el medio, razón por la cual el capítulo que dedica a ellos se titula de manera homónima. Escárte (1994), sin embargo, afirma que en estos años aún no había autenticidad en el movimiento, ya que aún tocaban *covers*.

De esta manera, con la llegada del rock al país, muchas bandas comenzaron a practicar y experimentar en este estilo musical pero sin los recursos ni los instrumentos esperables, los cuales sólo podían conseguirse en el extranjero. Por esta razón, esos rockeros incipientes debían ser lo suficientemente ingeniosos para re-crear los instrumentos con lo que se tenía a mano (González et al., 2009, p. 693). Planet (2013, p. 24), también confirma esto, debido a las dificultades de acceso a instrumentos musicales en esa época, considerados como objetos de lujo a los cuales sólo los jóvenes con gran poder adquisitivo podían optar, pues podían salir del país a adquirirlos o bien encargarlos. Razón por la que la mayoría de los primeros músicos beat de Chile provinieron del barrio alto de Santiago o del circuito universitario.

Desde 1965 se comienzan a manifestar expresiones como el go-go (Salas, 2003) y desde 1966 las ventas de la nueva ola comenzarán a decaer en el país. Entonces, la industria musical comenzó a considerar a los “rockeros” emergentes, mediante una “política de *covers*” que impulsaba la grabación de temas reconocibles en una jerga más local, medida que afectó a muchos artistas con intenciones de componer música propia (Planet, 2013, p. 63).

Recién, entonces, en el año 1966 las discográficas nacionales prestarán atención a este nuevo ritmo, advirtiéndolo que podría convertirse en una lucrativa moda (Planet, 2013, p. 27). Ello coincide con la aparición en la escena nacional de un nuevo gerente de RCA Victor, Hernán Serrano, quién se propuso hacer de 1967 “El año del go-go”, editando a grupos chilenos que explotarían este estilo. El go-go era uno de los últimos bailes de moda, pero también era “... una forma de expresión visual, que involucra diseño y vestuario, y una nueva actitud juvenil, que marca el paso de lo colérico a lo sicodélico al interior de la cultura de las masas” (González et al., 2009, p. 703).

A continuación, revisaremos a algunas de las bandas más importantes que aparecieron durante este periodo inicial, que son mencionadas transversalmente por todos los autores citados. Los Mac’s, iniciadores de la “trova urbana testimonial” (Salas, 2003, p. 34), deben su nombre a los hermanos Carlos y David McIver, oriundos de Valparaíso y quienes recibían música extranjera gracias a los marinos que llegaban al

puerto principal, lo que les permitiría estar al tanto de la escena rockera a nivel internacional. Los hermanos McIver migraron posteriormente a la capital del país, conformándose la agrupación como tal.

Los Vidrios Quebrados fueron otra de las bandas icónicas de este primer periodo. Grabaron un álbum llamado “*Fictions*”, cargado de temáticas sociales, que apostaban por la toma de conciencia sobre el intenso periodo de cambios que se vivía en esos años, y clamaban por la diversidad y la tolerancia. Sus canciones fueron grabadas en inglés, pero escritas por ellos mismos, pues querían cantar en “el idioma del rock” (Planet, 2013, p. 116).

Por otro lado, la banda de Los Jokers asumió un rol rupturista desde la imagen y la visualidad. Su influencia principal eran The Rolling Stones, quienes les proporcionaron herramientas para diferenciarse de la sociedad, como una vestimenta diferente, una actitud rebelde y por tocar lo más fuerte posible (Planet, 2013, p. 100). Debido a lo anterior, el conservadurismo que marcaba esa época se tradujo en un contexto dificultoso para el desarrollo de la banda, pues nadie quería manufacturar su ropa por ser considerada “de maricón” (Ponce, 2013, p. 75). Además, la banda se comprometió a tocar por 52 horas seguidas para romper un récord mundial, meta que fue lograda, tocando finalmente más 53 horas seguidas; aunque por falta de certificación el premio no fue entregado (Planet, 2013, pp. 103-105).

La banda Los Beat 4, fue el primer grupo que cantó en castellano canciones traducidas de un grupo italiano llamado The Rokes (Planet, 2013, p. 34). La banda también registra la primera grabación de una canción propia de rock chileno en nuestro idioma con el single “Dame un bananino” (Ponce, 2013, p. 87).

Otras bandas mencionadas por los autores son: Los Larks, Los Picapiedras, Los Sacros, Los Trapos, Los Sonny’s, The Appatition, Hawks, Los Masters –de Quilpué y una parte de los futuros Congreso–, Los Sicodélicos –también de Quilpué, con la otra parte de Congreso, el vocalista, Francisco Sazo–, Gaffas, Escombros, Los Amigos de María, etc.

En esta primera época es importante mencionar las grabaciones de discos en nuestro país. Planet (2013, p. 69) destaca la labor de los productores fonográficos y la alternativa del sello universitario UES producciones, de Alberto Maturana y Jaime Román, sus creadores. La empresa funcionaba como una subsidiaria de RCA y tenía como objetivo fichar artistas que tuvieran relación con la vida universitaria y que reflejaran los intereses de los estudiantes. El sello editó sencillos de Los Beat 4 y Los Vidrios Quebrados.

Por otro lado, en lo que refiere a la performance en vivo, los conciertos consistieron principalmente en festivales estudiantiles del “barrio alto” de Santiago. Aunque también se desarrollaron en el marco de otros eventos de carácter privado, como “... las fastuosas fiestas de ingreso en sociedad que se celebraban cuando las chicas del sector oriente de Santiago cumplían quince años de edad” (Planet, 2013, p. 55). Dentro de las presentaciones en vivo, hubo carpas de circos como la del “Circo a Go-Go” en 1967 “... enclavada en un terreno de calle Vitacura con Andrés Bello en la futura rotonda Pérez Zujovic, y luego en avenida Bilbao casi esquina Pedro de Valdivia” (Planet, 2013, p. 55). Durante el verano la carpa se instalaba en Viña del Mar y otras playas del litoral central. En un sector más popular, destaca la presencia de la discoteca “Mamiña”, en el paradero 24 de Gran Avenida, donde tocaron bandas como Los Beat 4 y Los Picapiedras en 1968 (Planet, 2013, p. 57).

A mi considerar, el fenómeno de mayor relevancia de esos primeros años fue la apatía de los medios de comunicación, situación mencionada por los autores consultados en su totalidad. Es en la década del sesenta que lo político y lo social eran aspectos fundamentales de la agenda nacional, por lo que la juventud chilena, que presionaba por transformaciones sociales tangibles, desconfiaba de las bandas asociadas a la música extranjera, las cuales pertenecían a familias adineradas y que, por lo tanto no se comprometían con los cambios perseguidos por las clases más populares (Planet, 2013, p. 37). Profundizando en el rol de los medios de comunicación, éstos no mostraron amabilidad con los músicos; el rock en los sesenta era considerado como un acto de rebeldía, y, por consiguiente, entre mediados del 1967 y principios de 1968 se emitieron

artículos descalificadores sobre el rock en Chile (Escárate, 1994, p. 25). Los rockeros nacionales, tenían una baja acogida mediática y se denominaba al go-go, el beat y el soul como “música colérica”, e incluso la revista El Musiquero (1965-1973) habría tomado una posición violenta hacia los rockeros (Planet, 2013, p. 59).

Las radioemisoras tampoco se caracterizaron por su afición hacia las bandas rockeras. Como se ha señalado, durante la segunda mitad de los años sesenta las emisoras estaban dedicadas casi por completo a la nueva ola y el neofolklor. Planet (2013, p. 61) acentúa la presencia de algunos disc-jockeys que ayudaron a difundir el beat, como Robinson Retamales en Santiago y Orlando Walter Muñoz en Valparaíso. Al final, sin embargo, “Con poca figuración masiva, las canciones de estos pioneros se transformaron en una suerte de música alternativa sin cabida en los medios de comunicación tradicionales, lo que también evidenciaba una deficiente estrategia de posicionamiento a cargo de los sellos discográficos” (Planet, 2013, p. 62).

1.4 La psicodelia y la raíz latinoamericana (1970-1973)

Mientras la época anterior fue conocida como el periodo de nacimiento del rock en nuestro país, los autores citados consideran a esta época como aquella en la que el rock chileno “encontró su camino”. Salas (1998, p. 195), afirma que en los setenta, específicamente en 1971, se marca el inicio de una revelación cultural juvenil sin precedentes y la clasifica como la primera oleada del rock chileno. Escárate, por su parte, manifiesta que desde la década del setenta el rock nacional se caracterizará por “... la apropiación de elementos de raíz folklórica o atmósferas timbrísticas de carácter latinoamericano, que enriquecerán esta expresión y le otorgarán una impronta diferente” (Escárate, 1994, p. 30).

Planet (2013, p. 147), titula el capítulo dedicado a este periodo como “Vamos andando, mi amigo. La nacionalización del rock”, dando cuenta de su importancia para la identidad del rock que paulatinamente creaba un discurso y una estética propia. Ponce (2008) divide esta época en dos etapas. La primera, que corresponde a un capítulo que se

centra en las tres bandas más representativas del movimiento: “... Blops, Congreso y Los Jaivas, la trilogía mayor (1963-1969)” y en este capítulo, el autor abarca los “primeros hermanos mayores” del rock chileno, que se iniciaron con imitaciones en inglés, pero pronto incorporaron el castellano y elementos locales. Estas bandas tuvieron mayores convergencias con el gobierno de la Unidad Popular y recibieron el apoyo del mismo Víctor Jara para desarrollarse (pp. 127 y 128).

Castillo (2011, p. 102) bautiza esta época como la “fusión psicodélica latinoamericana”, nacida a fines del sesenta, con una influencia extranjera y con actitud pacifista. A principios de los setenta, según el autor, estas bandas habrían desarrollado un sonido de retorno a las raíces.

Juan Pablo González (2012) ha reflexionado sobre el concepto de vanguardia primitiva en la primera etapa de Los Jaivas. El autor se basa en el concepto de “modernidad primitiva” propuesto por Florencia Garramuño (2007) para tratar el proceso de aceptación, integración y promoción del tango y la samba por el Estado en los años 1920 y 1930 en Argentina y Brasil respectivamente. Aunque González acuña el concepto de la propuesta de Garramuño, explica que la “vanguardia primitiva” es diferente porque no necesita una legitimación social por parte del Estado. Entonces según González:

Las *modernidades primitivas* se articularon en torno a la necesidad de construcción de una identidad nacional moderna basada en un pasado local, que comenzaba a ser reivindicada en los años treinta luego de haber sido rechazado por las elites culturales y gobernantes. Las *vanguardias primitivas*, en cambio, surgieron de la necesidad de construcción de una identidad colectiva –casi tribal– basada en un presente abierto a múltiples experiencias. En esta construcción, la experimentación propia de la vanguardia se daba la mano con la invocación de un pasado remoto, que se hacía presente mediante una performance que involucraba tanto a los músicos como al público (p. 76).

González (2012, pp. 84 y 85) explica que a fines de los setenta, el pasado precolombino se quería transformar en experiencia presente, ritualizado a la música, performance y el consumo de alucinógenos. Por ello se instaló la ideología del hippismo

de “sexo, drogas y alcohol”, abogando por el fin de las fronteras, lo cual unificó a los jóvenes de distintos sectores sociales del país.

El grupo más importante de la época, y para muchos el grupo de rock más significativo a nivel nacional, son Los Jaivas. La banda se formó en Valparaíso hacia 1963 con el nombre de High Bass y tocaban bossa-nova, chachachá, foxtrot y bolero. Su vinculación con universitarios desde 1967 y particularmente con la reforma universitaria, hizo que la banda se acercara paulatinamente al campo intelectual, artístico y de ruptura social. Además, sus miembros tuvieron contacto con el rock progresivo de Hendrix y el “Álbum Blanco” de The Beatles, así como con el uso de alucinógenos. Su origen porteño les dio la oportunidad de conseguir discos de contrabando (González, 2012, p. 77).

Con el tiempo y por estas influencias, su sonoridad evolucionó, incursionando en ritmos más latinos (Escárate, 1994), siendo pioneros en incorporar instrumentos indígenas en su música, combinados con el rock (González, 2012, p. 83). Su cambio de sonoridad se dio principalmente luego del viaje iniciático que realizó “Gato” Alquinta por América del Sur, pues luego de su retorno al país “... la música de Los Jaivas se basó esencialmente en el trabajo libre de las improvisaciones” (Planet, 2013, p. 238).

Otro grupo importante de la época fueron Los Blops, quienes “... logran un sello personal, basado en la aleatoria de elementos de la música vernácula, barroca, progresiva, sintetizada en la forma canción, manifestando sobremanera una carga existencial” (Escárate, 1994, p. 39).

El tercer grupo de gran relevancia durante esos años fue Congreso, originario de Quilpué¹. Nació de la unión de dos grupos de rock de beat y go-go, los Sicodélicos –que lograron bastante notoriedad en el programa de televisión “Go-In-Go” que se transmitía diariamente en la Universidad Católica de Valparaíso en el verano de 1968– y los Masters, otra banda de Quilpué, conocida en los carnavales porteños y fiestas universitarias, donde tocaban rock instrumental. “La fusión de Congreso fue una de las

¹ Pese a que Planet (2013) sí habla de Congreso, no les dedica un capítulo propio, a diferencia de Los Jaivas y Los Blops.

primeras manifestaciones de apertura musical de un sector de los jóvenes vinculados al rock, quienes abandonaron el idioma inglés y adoptaron el castellano para expresar temáticas mucho más locales” (Planet, 2013, p. 133).

Aguaturbia fue otra banda de importancia en esta etapa. Aunque Ponce (2008) la posiciona dentro de los grupos “coléricos”, porque no entra dentro de la raíz latinoamericana, sino que se dedicaban a hacer versiones propias de canciones de hard rock de grupos extranjeros en inglés. Aunque en general se le considera una banda psicodélica (Planet, 2013). Esta posición parece más acertada, pues realizaron presentaciones junto a bandas de raíz latinoamericana, coincidiendo con ese periodo musical. La voz de Denise, vocalista de la banda, es el elemento característico de Aguaturbia. En aquellos años, debido al machismo imperante, y en particular por las portadas de los discos de la banda, donde Denise aparece desnuda o crucificada, la cantante fue bastante criticada. Además, esta banda no pertenecía a estratos socialmente acomodados, a diferencia de otras bandas de rock de esos años (Planet, 2013, p. 202).

Durante esta etapa del rock chileno, las drogas tomaron un rol fundamental, tanto ideológicamente como creativamente. Planet describe al rock psicodélico como “... la recreación musical de las deformaciones sensoriales que producen los alucinógenos, mediante guitarras eléctricas saturadas, efectos de sonido, la influencia de escalas orientales y un alto grado de improvisación” (Planet, 2013, p. 173).

En Chile, la droga más utilizada era la *cannabis* y, antes de que la música psicodélica tomara popularidad, bandas como Los Mac’s, Los Beat 4 y Los Jokers la utilizaban de manera meramente recreativa (Planet, 2013, p. 176). Los Jaivas y Los Blops, fueron las bandas más conocidas por emplear drogas para la estimulación artística. González (2012, p. 86) manifiesta que el uso de alucinógenos tenía también relación con el mundo comunitario y mágico de los nativos americanos, asociándosele al estado de trance en el cual entraba el shamán con música, baile y el consumo de sustancias alucinógenas en las ceremonias rituales.

La banda Embrujo (anteriormente conocida como Kissing Spell), se instaló en el instituto de psicología aplicada, ingiriendo drogas de forma controlada (Planet, 2013, p.

183). Mientras que Los Blops, decidieron vivir en comunidad, ya que ingresaron al “... Instituto Arica, escuela de psicología alternativa dirigida por Óscar Ichazo” (Ponce, 2008, p. 135) y también se establecieron en “... Manchufela, casona donde se instalan en comunidad, arrendada a unas religiosas a unas cuadras de la plaza Egaña...” (Ponce, 2008, p. 135).

Uno de los factores que permitió la propagación de este tipo de música, fue la aparición de Alfredo Saint-Jean, un veinteañero que gustaba de la música beat y que en 1969 viajó a Buenos Aires quedando sorprendido por la profesionalización de la escena musical en el país vecino. Al retornar “... se convirtió en uno de los grandes promotores del beat y la psicodelia chilena a través de la producción de recitales. Así nació Vanguardia 70 Producciones...” (Planet, 2013, p. 151).

El 30 de enero de 1970, en la Quinta Vergara de Viña del Mar, Vanguardia 70 organizó el “Primer Encuentro de Música de Vanguardia”, un festival de tres días de duración (Planet, 2013, p. 152). Planet (2013) y Ponce (2008) afirman que Los Jaivas se molestaron por el nombre del evento, pues consideraban que sólo ellos y Los Blops eran bandas de vanguardia. Por esta razón, ambas bandas se tomaron el escenario y comenzaron a improvisar hasta que les cortaron la electricidad.

También en 1970 la productora Vanguardia 70 tenía las intenciones de arrendar el teatro Marconi las noches de los sábados e invitar a los rockeros que eran populares en los festivales colegiales, pero era demasiado caro. Así que lo arrendaron los domingos a las once de la mañana y se creó un ciclo de recitales denominados “Ito Beat”, el cual duró cerca de año y medio y que reunió a los hippies cada fin de semana, convocando a varios músicos nacionales (Planet, 2013, p. 154). La importancia de estos conciertos es también mencionada por González y otros (2009) y Ponce (2008).

El encuentro más significativo para la época fue Piedra Roja, realizado el domingo 11 de octubre de 1970 y es conocido por ser un festival de “tres días de marihuana, desorganización y escándalo” (Planet, 2013, p. 158). Planet (2013, pp. 158-168) cuenta que Jorge Gómez, pidió un terreno en Las Condes a Luis Rosselot con el objetivo de reunir dinero para su viaje de estudio, asegurando el préstamo a través de

cheques en garantía por parte de su madre. El festival era abierto a todo público y gratuito, y los carteles lo anunciaban como: “Domingo 11 de octubre de 1970 en Camino del Alba, los Dominicos: Festival Media Luna”. La electricidad la consiguieron a través de una cabaña a un kilómetro del escenario, así que su única fuente de energía era a base de alargadores. Además, asistieron algunas bandas de renombre como Los Jaivas, Los Blops y Aguaturbia. Los Jaivas fueron los únicos que lograron hacer una presentación, Los Blops tocaron muy pocas canciones y Aguaturbia no alcanzó a subirse al escenario. Todo esto debido a que el festival fue un fracaso, quedando varias personas inconscientes por los excesos, la electricidad se iba a cada momento y los vecinos llamaron a carabineros por el escándalo. Ya en el segundo día, el festival prácticamente había terminado, aunque la mayoría de los asistentes se quedó en la finca por varios días más. A pesar del fracaso rotundo del festival, González (2012, p. 89) dice que es considerado el “Woodstock chileno” y Ponce (2008, p. 118) también lo muestra como un hito de importancia.

El Chile de esta época tiene la particularidad de vivir un momento políticamente polarizado. No pertenecer a la Unidad Popular era sinónimo de ser derechista con ideales imperialistas, lo cual trajo varios problemas al rock, ya que la mayoría de los músicos no se consideraba parte de ningún sector político: “Nadie le tenía confianza a los rockeros. Mientras la derecha los insultaba por degenerados y drogadictos, la izquierda los tildaba de imperialistas por cantar en inglés y tocar guitarras eléctricas” (Planet, 2013, p. 139). Y a pesar de que el rock tenía un discurso crítico sobre la sociedad hegemónica y parental, la rebeldía no era sinónimo de revolución: “Sus intentos de cambios se vinculaban más con la apertura mental de la sociedad en vez de involucrarse en la transformación de las estructuras. Pero ese carácter apolítico fue nefasto para la credibilidad del rock pocos años más tarde” (Planet, 2003, p. 140). Aunque más que un carácter apolítico, era apartidista, ya que el discurso de rebeldía era político en sí, solo que no se abanderaba por ningún sector.

A pesar de que varios grupos de rock vieron con simpatía la elección de Allende, entre ellos Los Jaivas, Los Blops y Congreso –banda que inclusive trabajó de la mano

con la Unidad Popular a pesar de no pertenecer a ningún partido—, también muchos grupos fueron discriminados al no comprometerse con la revolución (Planet, 2013).

Algunos músicos lo pasaron bastante mal en ese clima adverso, como Kissing Spell/Embrujo, quienes arrendaron el teatro Marconi en 1970 y en el día de la presentación, el teatro fue requisado por revolucionarios izquierdista que gritaban: “¡Aquí no se toca música extranjerizante!” (Planet, 2013, p. 139). Para Aguaturbia la situación se volvió tan insoportable, debido a que cantaban en inglés, que decidieron irse a los Estados Unidos, donde no les fue muy bien. Los Blops, también recibieron fuertes críticas por no comprometerse con la Unidad Popular, a pesar de tener una buena relación con el oficialismo. De hecho, al asistir al Festival de Viña en 1971 fueron abucheados, mientras que todas las otras bandas que pertenecían a la nueva canción chilena tuvieron una buena presentación (Ponce, 2008, p. 136 y Planet, 2013, p. 219).

A pesar de que el rock no era parte de la revolución izquierdista, sí se produjo un intercambio musical. Dentro de la nueva canción chilena, hubo artistas que prestaron atención al rock, como Víctor Jara, Patricio Manns, Ángel Parra, su hermana Isabel, Patricio Castillo y Julio Numhauser “Estos antecedentes demuestran que muchos artistas de la NCCH poseían la claridad suficiente para percibir el rock en tanto música más que como elemento de colonización cultural” (Salas, 2003, p.84). Salas, asegura que el rock vio en la nueva canción chilena una síntesis que le aportaba identificación y sustancia. Mientras que la nueva canción chilena vio en el rock una forma de escapar al folklorismo y experimentar nuevas sonoridades.

El golpe militar fue un ataque durísimo para el camino que estaba tomando el rock chileno. Planet (2013), en su último capítulo, el cual aborda el tema, “La muerte de mi hermano. La operación silencio”, explica el destino de varias bandas. Por ejemplo, Los Jaivas estaban en Argentina en esa fecha y decidieron quedarse ahí al enterarse de lo sucedido, teniendo un gran éxito internacional durante la dictadura en Argentina y Europa (Ponce, 2008, p. 162). Para los que se quedaron en Chile y siguieron haciendo música, la situación era compleja, ya no que no sólo existía la censura, sino también la autocensura y “El toque de queda, que impedía a cualquier persona salir a la calle desde

las siete de la tarde hasta la cinco y media de la madrugada del día siguiente, esfumó la vida nocturna” (Planet, 2013, p. 267). Hubo bandas que siguieron trabajando después del golpe, a pesar de las adversidades. Por ejemplo, Congreso sobrevivió y trabajó dentro de una cultura escondida en la dictadura. El quedarse haciendo música en el país, fue visto por los integrantes de la banda como una forma de lucha.

Hubo destrucción de cintas originales de muchas grabaciones pertenecientes al catálogo de RCA e IRT, con el fin de borrar cualquier rastro del gobierno popular. Los Blops, en julio de 1973 grabaron un álbum con el sello IRT, cuando el gobierno militar intervino los sellos en septiembre. No tuvieron noticias nuevas, hasta que el mismo Eduardo Gatti fue al lugar, donde lo dejaron buscar, encontrando su trabajo en la basura y, aunque pudieron producir el álbum, este fue con copias reducidas y sin promoción (Planet, 2013, p. 224).

1.5 Dictadura Militar (1973-1990)

Todos los autores concuerdan en que el golpe militar afectó de manera negativa al desarrollo que había logrado el rock hasta ese entonces, sufriendo éste una marginalización. “La cultura juvenil chilena posterior a 1973 se caracteriza por su dispersión y heterogeneidad; de hecho es difícil hablar de una subcultura juvenil establecida” (Salas, 1998, p. 197).

Salas (2003, pp. 102 y 103) asegura que tuvo consecuencias como: la pérdida casi total del producto discográfico; la desaparición del rock chileno en radios locales; la división económica para el público de rock —él propone la división del rock según dos sectores económicos, el rock progresivo para los chicos acomodados y rock imitativo o discotequero para los de clase obrera—; una pérdida parcial de lo que el rock chileno había logrado hasta el momento; y su relegación a una forma de excedente cultural, siendo considerada música marginal y minoritaria, que era aliada parcial de la nueva canción chilena. Además, sugiere que en 1975 se da la segunda oleada del rock chileno,

la cual clasifica de esporádica con “... una crisis de creatividad y desarticulación de referencias colectivas juveniles” (Salas, 1998, p. 196).

Ponce asegura que en el golpe militar hubo un aumento de música extranjera en las radios debido a la persecución y censura de la nueva canción chilena y sus manifestaciones afines, ya que “Si en parte la izquierda había descalificado al rock por imperialista, la dictadura iba a llevar la paradoja al extremo al valerse de él como agente distractor y alienante” (Ponce, 2008, p. 229). Además, cuenta la anécdota de que para evitar que se escucharan los gritos de los prisioneros en el Estadio Nacional, ponían música de rock a todo volumen.

Escárte también asevera que en la dictadura militar se produjeron quemaduras masivas de grabaciones, hubo censura y una crisis en la industria discográfica que hizo que la única fábrica de discos prensados cerrara sus puertas. Las bandas de la época se movían dentro de un patrón anglosajón, a veces introduciendo textos en castellano. En general, el rock fue casi ignorado por completo y no hubo un movimiento unificado, sino solo grupos aislados (Escárte, 1995, p. 153). Aunque el autor asegura que el rock comienza a manifestarse como una expresión contestataria, las canciones no hablaban directamente de la dictadura, lo que implicaría que el rock no buscaba militancia, a pesar de ser opositor. Es cierto que la mayoría de las bandas de rock no tenía militancia política, pero usar el término opositor puede no ser correcto, ya que también hubo bandas que se presentaron en cuarteles militares durante la dictadura, como Tumulto y Los Trapos –que visitaron a las tropas en un recital en la Escuela Militar, siendo felicitados por el mismísimo Augusto Pinochet (Planet, 2013)–.

Castillo (2011) dice que en los setenta habían variados estilos, pero que con el golpe militar, el rock como expresión musical decayó. Es cierto lo de la marginalidad en el rock y la cultura en la dictadura, sin embargo, no todos concuerdan en que ésta haya sido una característica negativa. Christian Castro Bekios, antropólogo citado en Jara, no cree que la dictadura haya representado un apagón cultural, como muchas otras personas sí creen, pues hubieron iniciativas que ante la escasez “... sólo podían subsistir mediante la creatividad y el desarrollo de redes de amistad y contacto” (Jara, 2012, p. 27). Aunque

no hubo expresiones masivas, sí hubo expresiones en sectores reducidos, lo que encaja en el *underground* del arte y de la música.

De todas formas, Salas (2003, p. 122) y Escárate (1995, p. 153), aclaran que a fines de los setenta surge un programa radial llamado “Los Superdiscos” de la radio Nacional FM, el cual tocaba en un principio sólo rock internacional, pero al pasar el tiempo, comenzó a sintonizar música nacional. Este programa produjo conciertos masivos en el Estadio Chile y en el Teatro Caupolicán además de la aparición del círculo de gimnasios. Escárate (1994, p. 78), también menciona el programa radial “Hecho en Chile” de Sergio “Pirincho” Cárcamo, como un medio de difusión.

El trabajo de Ponce llega hasta ésta época, específicamente 1984, dividiéndola en seis capítulos. Uno de ellos llamado “transilvestres. Chilenos en Sudamérica (1973-1982)”, que aborda a músicos que siguieron la línea latinoamericana (Ponce, 2008, p. 313), movimiento que fue de la mano con el canto nuevo.

En otro capítulo, titulado “transeúntes. Rock progresivo y jazz rock (1970-1984)”, el autor, se centra en bandas que mezclaban jazz y rock más la improvisación, estilo conocido como fusión “Antes de ser aplicado en propiedad semántica a toda mezcla de músicas distintas, el término “fusión” designó al encuentro de jazz y rock...” (Ponce, 2008, p. 373). La banda pionera en Chile de este estilo, es justamente llamada Fusión, que comenzó a principios de los setenta. Otra banda que destaca es Fulano –que tuvo una larga trayectoria de 1984 a 2004– y que “... parte por transgredir las propias leyes de la trasgresión. Fulano no a va ser un tipo complaciente” (Ponce, 2008, p. 417).

Salas (2003, p. 112) también menciona al rock progresivo, asegurando que tuvo poca difusión en el país entre 1973 y 1980 debido no solamente a la situación política, sino también al paulatino desmantelamiento del prensado de discos de vinilo, la drástica sanción tecnológica que impedía a los músicos producir y grabar discos técnicamente competitivos y al deterioro de imagen pública del rockero. Además, como se mencionó anteriormente, dice que este tipo de rock era principalmente consumido por los chicos “acomodados”. El autor, asegura que fue difícil que estos grupos grabaran, razón por la que muchos quedaron en el olvido. El autor destaca a bandas de provincias como Trío de

Jazz de Vanguardia y Altazor, ambas de la ciudad de Valdivia, que se concentraron en el ámbito universitario. Él expresa que la marginalización provocó “... intermitentes conciertos de grupos en discoteques y gimnasios de la periferia suburbana, o bien su arrinconamiento como música radial de consumo restringido, como fue el caso del rock progresivo” (Salas, 2003, p. 102).

Un fenómeno que se dio con el inicio del toque de queda fue el surgimiento de bandas periféricas. Ponce (2008) lo trabaja en su capítulo titulado “periféricos. Rock nacional bajo toque de queda (1973-1981)”, en el cual aborda bandas que por razones geográficas y la restricción horaria ya no podían salir del barrio para realizar conciertos. Dependiendo de las comunas, distintos sectores querían distinta música, por lo que las bandas solían enfocarse en barrios específicos. El autor asegura que:

Los rasgos del rock chileno de la época serán marcados. El fuerte ascendiente de rock pesado de los grupos Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath y Grand Funk determinará un estancamiento estilístico hasta la década siguiente. Se impondrá la supresión del discurso y el retroceso a la imitación del rock en inglés (Ponce, 2008, pp. 229 y 230).

Ponce, asegura que por este fenómeno “Surgirá un fiel público proletariado. Y el toque de queda obligará a elegir entre no tocar o tocar toda la noche en el *ghetto* a puertas cerradas. O correr al filo de la represión horaria” (Ponce, 2008, p. 230). Coincidiendo con Salas (1998), que dividió el rock de los setenta en dos sectores, siendo éste, el de rock imitativo o discotequero para los de clase obrera. Escárte (1994, p. 64), también concuerda en que el circuito de esta época se articula en discotecas de comunas periféricas, tomando importancia tanto los gimnasios como los cafés.

Aunque las bandas de la periferia se dieron con fuerza después del 1973, Ponce (2008) menciona algunos grupos barriales que tenían la misma dinámica antes del golpe, al tocar en la periferia. Algo importante a mencionar, es que este fenómeno es abordado sólo desde una perspectiva santiaguina, ya que ninguno de los autores que trabajan el rock nacional, se aproxima al tema en otras ciudades. Ponce pone énfasis en las comunas

de las bandas con estas características, mencionado solo bandas de la capital, excepto por el grupo Viñamarino llamado Sangre, el cual no es trabajado en profundidad.

Ponce (2008) tiene otro capítulo de este periodo llamado “Mutantes. Música pop y nuevos solistas (1973-1981)”, en el cual aborda a bandas en que uno de los integrantes se aleja para hacer música pop, solistas que en su mayoría terminaron siendo bastantes conocidos. El grupo que merece un poco más de atención son Los Trapos, quienes tuvieron un éxito nacional y que nacieron en 1966 como una banda de *covers* de The Beatles, aunque en esos tiempos se llamaban Los Atómos. Su trayectoria se basa tanto en *covers* como en canciones propias y fue la primera banda en usar maquillaje, por influencia del glam rock. Su guitarrista, Eduardo Valenzuela, debuta en 1985 con un disco solista. Otras bandas de relevancia abordadas por Ponce son Miel, Santiago –grupo de chilenos que vivían en Alemania–, Florcita Motuda, Espejismos –su vocalista era Juan Antonio Labra, quien luego se convertiría en un famoso cantante de pop–, entre otras. También menciona a la banda viñamarina Leña Húmeda, cuyo vocalista, Pancho Puelma, tuvo una carrera solista después.

En los ochenta las artes en general se vieron afectadas por el posmodernismo, que estaba contra los absolutismos canónicos de la vanguardia modernista que buscaba lo puro y original. Entonces el rock chileno se apunta en la cultura *underground* en Santiago. Salas asegura que, por lo anterior, se gestó otra oleada unitaria de 1982 “... en base a tres hechos concretos: la reaparición pública y discografía del grupo Congreso, la llegada del grupo heavy metal Feed Back, después de años de trabajo en Bélgica y la segunda gira nacional de Los Jaivas” (Salas, 1998, p. 226). Además, el autor agrega:

... los años ochenta se ha asistido a la creación esbozada de un circuito alternativo de difusión de esta música, centrado principalmente en los conciertos masivos en teatros, facultades universitarias, peñas, cafeterías, etc. Paralelo a este fenómeno se ha dado el estallido simultáneo de la aparición de una gran cantidad de grupos en el radio metropolitano, lo que tiende a construir el desarrollo de un rock adaptado a las características principales de nuestro contexto (p. 198).

Escárte concuerda con Salas, al decir que “El rock seguirá ocupando un espacio marginal hasta el regreso de Los Jaivas, y la explosión comercial del Canto Nuevo en

1981” (Escárate, 1995, p. 155). Además, destaca cómo el movimiento de los ochenta nació al amparo de agrupaciones culturales universitarias, como la ACU (Agrupación Cultural Universitaria).

Entre los años 1981-1983 el rock tuvo un período de renacimiento, hubo conciertos, se re-articuló una provisoria escena de producción y algunas nuevas grabaciones. Hay grupos que desarrollaron una carrera en el extranjero, como por ejemplo, Los Jaivas, Pedal Point, Tamarugo, Corazón Rebelde, etc. (Salas, 1998).

Castillo (2011, pp. 105 y 106) habla del re-surgimiento de la escena en los ochenta, a partir del regreso de Los Jaivas en 1981; la influencia del rock Argentino; la llegada del rock latino y la llegada de grupos de rock pesado. Además menciona, la segunda versión de “Los Caminos se abren” en el Estadio Santa Laura; los encuentros – como el que tenían los thrasher y los hardcores– en el gimnasio Manuel Plaza y la Sala Lautaro; juntas *underground* entre 1986 y 1990 en el Garage Internacional Matucana; y las presentaciones en el Café del Cerro de Bellavista. Además, asegura que el auge del rock latino llega a Chile entre los años 1985 y 1987 con bandas como Los Prisioneros, Upa!, Electrodomésticos, Viena, La Banda del Pequeño Vicio, Aterrizaje Forzoso, además de una innumerable lista de otros grupos como Aparato Raro, Engrupo, Cinema, etc. –parte del movimiento catalogado como pop/rock latino–.

Uno de los acontecimientos que más marcaron los ochenta fue el nacimiento del nuevo pop chileno, siendo su principal representante Los Prisioneros. Este nuevo movimiento, presentó ciertos elementos según Escárate (1994):

- 1) Recogía todas las vertientes rockeras que no habían llegado a Chile y que se habían desarrollado de forma incipiente en Europa y EE.UU. desde 1976, tales como el Punk, la New Wave, el Dark y el tecno. Por ende toman, en algunos casos, estructuras musicales de fines de los '50 y mediados de los '60, recogiendo además elementos expresivos del texto provenientes del Glam Rock, los que fueran absorbidos indirectamente por los vocalistas Punk.
- 2) Todos estos componentes se mezclan, muchas veces con aportes de la música popular melódica y la balada internacional.
- 3) Los textos presentan una ausencia total de maquillaje, metáfora o eufemismo, en contraposición al imaginario del Canto Nuevo. En el caso de Los Prisioneros, hay una fuerte carga transgresora en lo político, así como la introducción de la crónica social.

- 4) Todos cultivan la forma canción.
- 5) Los iniciadores de este movimiento, Pinochet Boys, Primeros Auxilios, Electrodomésticos, Banda '69, Emociones Clandestinas y Los Prisioneros, se mueven primero en circuitos elitarios. No es sino hasta la llegada de estos últimos a los medios de comunicación que esta música se hace masiva (pp. 84 y 85).

Salas no tiene palabras alentadoras para el movimiento, ya que asegura que hay una incapacidad de los rockeros para: "... generar un circuito estable de difusión, de establecer una propuesta artística sólida y coherente" (Salas, 1998, p. 225).

Escárate es más positivo al hablar de esta música, afirmando que el movimiento pop logró su cúspide entre 1986 y 1987, sumándose a Los Prisioneros varias bandas más. Sin embargo, también hace una fuerte crítica a otros grupos, agregando que hubo "... una serie de imitadores maqueteados para la ocasión, que atraídos por la creciente cobertura y posibilidades de marketing entran a la arena musical (Escárate, 1994, p. 87).

Escárate concuerda con Salas en que hubo una sobrevaloración del fenómeno y agrega que los medios de comunicación hicieron parecer al rock chileno nacido del nuevo pop chileno (Escárate, 1995, p. 159). Lo que quiere decir, es que como a este movimiento se le catalogó como nuevo pop chileno, olvidaron que el rock se creó antes en el país, creyendo que todo el rock nacional nacía desde este nuevo movimiento (Escárate 1994, p. 87). Debido a lo planteado por Escárate, es pertinente preguntarse por qué al nuevo pop chileno se le categorizaba como rock, a pesar de tener un sonido ligero y comercial. La respuesta, en mi opinión personal, se debería a su discurso crítico – asociado al rock– por la banda más representativa, Los Prisioneros.

Los Prisioneros logran un gran alcance debido a que "... son un reflejo directo de toda una masa inmersa en la ignorancia política y cultural de aquel entonces. Por otra parte, canalizan una especie de actualización repentina, pues reemplazan los moldes rockeros conocidos por la reciente New Wave" (Escárate, 1994, p. 84). La banda conjugó una propuesta con sentido tercermundista para reflejar lo local, caracterizado por la crisis de los grandes axiomas e ideologías (Escárate, 1995, p. 158).

En los ochenta se dio el origen del Fanzine, revistas hechas por fans que circulaba en el mundo *underground* de todo Chile, sobre todo en dictadura. Este

fenómeno se reflejó especialmente en el metal (Salas, 2003, p. 169). Aunque también hubo varias revistas oficiales que circulaban en el mundo del rock, como la revista *Insanity*, editada por Fernando Mujica, siendo su primera edición en abril de 1987 (Jara, 2012, p. 99).

En cuanto al metal, Patricio Jara en su libro *Pájaros Negros*, asegura que en Chile hay una tradición de cerca de 30 años en el metal y que hay una memoria colectiva formada desde 1987, cuando se organizaron los primeros conciertos masivos (Jara, 2012, p. 31). Jara (2012) menciona cuatro características determinantes en el nacimiento de la escena metalera nacional:

1) Surgió de preferencia en el sector oriente de Santiago [...] 2) Ese público tan exclusivo constituyó –acaso sin proponérselo– un sustrato *underground* como los que ha tenido la corriente en todas partes del mundo [...] 3) Con los medios de comunicación concentrados en fenómenos como el rock latino, el *underground* logró hacerse fuerte sin necesitarlos [...] 4) La indiferencia ante las caricaturas y los clichés generados por el desconocimiento, como la impostura ruda gutural. No por nada los medios convencionales (varios hasta hoy) llaman *trash* (basura) a lo que es *thrash* (machacar) (pp. 27 y 28).

Salas también se refiere al metal y cuando se especifica en el thrash metal asegura que llegó a mediados de los ochenta para llenar la vacante de radicalismo rockero (Salas, 1998, p. 245). Para el autor “Que los niveles más representativos de ese movimiento se haya producido en Chile con correlaciones temáticas y culturales idénticas viene a redundar una vez más, en la manoseada transferencia y aculturación que se observa en otros géneros... (Salas, 1998, p. 246).

En cuanto a los metaleros Castillo (2011) relata que en los ochenta aparecen grupos de rock pesado como Feed Back y Tumulto. Además, que surgen bandas de thrash metal como Massacre, Pentagram, Necrosis, Warpath, Dorso, Darkness, Anarkia, Caos, etc. Y Ponce le dedica al metal el capítulo llamado “metálicos. Heavy metal y cambio de guardia (1981-1990)” y los clasifica como voces masculinas agudas en extremo (Ponce, 2008, p. 341). Además, nos cuenta que se manifestó como una respuesta al pop de los ochenta, es decir, el nuevo pop chileno.

Ponce (2008, p. 341) dice que los metaleros se juntaban en el paseo Las Palmas y el subterráneo Sammy's Shop en Las Condes y Jara menciona que el metal en Chile llegaba gracias a tiendas especializadas como "Rock Shop" en Providencia. Pues el metal en esos tiempos se estaba moviendo de boca en boca y de oreja a oreja, lo que hace que sea difícil seguirle la pista (Jara, 2012, p. 37). Finalmente, Ponce, concluye que "Los últimos descuentos del heavy metal chileno en los 80 fueron agudizados por el cierre de la sala Lautaro y por el advenimiento del thrash metal y su sonido extremo" (Ponce, 2008, p. 367). Para Jara (2012, p. 37) las bandas que son pioneras del movimiento en Chile comenzaron a decaer a fines de la década del ochenta; sin embargo, como el metal se había masificado, surgieron bandas alternativas en otros sectores (p. 69).

Algo curioso en los estudios del rock de esta época es que ninguno de los autores reflexiona demasiado sobre dos ramas del rock que llegaron al país en los ochenta: el metal –excepto Jara, ya que su libro se centra en este estilo– y el punk. Cuando hablan de estos estilos suelen hacer ciertas menciones, pero no profundizan. Sólo Salas en sus dos libros (1998, p. 237 y 2003, p. 207) y Ponce (2008) les dedica breves apartados, aunque sin proporcionar datos concretos sobre la actividad musical de grupos representativos.

Existen varias razones por las cuales estos estilos no son tan abordados. Por ejemplo, el metal es considerado como una rama del rock que tomó un camino propio e independiente desde los ochenta. Y con respecto al punk, se puede concluir que nunca llegó a ser un movimiento tan potente: es *underground* como el metal, pero al parecer jamás se unificó. El punk tomó un camino mucho más independiente, con un discurso político marcado, que no sólo es contestatario, sino también impulsa una ideología anarquista que lo alejaría de los otros movimientos apartidistas.

1.6 Los noventa: vuelta a la democracia

Los estudios del rock sobre los noventa son mucho menores que en las épocas anteriores. Por ejemplo, Salas (1998), sólo menciona ciertas percepciones personales sobre la década, como el hecho de que “... persistía en los músicos la convicción de un futuro necesariamente mejor, donde al calor de un creciente profesionalismo irían a surgir mayores espacios públicos para la difusión de la música” (Salas, 1998, p. 232). Sin embargo, asegura que ocurrió un fenómeno particular con el comienzo de la administración de Aylwin: “... cuando todo presagiaba celebración y euforia, el silencio fue más fuerte que nunca. No podemos referirnos al contexto del rock chileno en esos años sin desatender la contracción general de la cultura sucedida entonces” (Salas, 1998, p. 235).

En estos años, la música comienza a buscar el gusto de las masas y aunque el rock sigue teniendo una mirada más crítica en comparación a los otros géneros, también logró tener fines comerciales, por lo cual se tiene que ir adaptando a lo que piden las casas discográficas. Lo anterior, no sería aceptable para Salas, quien asegura que el rock no puede solo ser de entretenimiento, pues el rock siempre ha tenido visiones trascendentales para encarar la realidad (Salas, 1998, p. 233).

Uno de los aspectos más importante dentro de los noventa es la globalización y la producción de culturas globalizadas, que se comenzó a ver reflejada de forma más evidente durante estos años. Salas trabaja este tema, ya que asegura que el aspecto de cultura híbrida de Chile se da por consecuencia de la globalización, afirmando que la globalización implica una pluralidad de culturas que conviven, pero que en el caso chileno hay un intento de homogeneización en vez de la pluralidad cultural (Salas, 1998, p. 248).

El autor, menciona como consecuencia principal de la globalización en Chile a la hibridación, concepto que describe como el resultado de la fusión de diferentes culturas y tiempos sociales, asegurando que la “Hibridación es la identidad no resuelta, no autónoma de sus cargas previas, que paraliza por su pura indefinición, detenida por la

contradicción no superada de su fusión original” (Salas, 1998, p. 248). La diferencia que tiene con el sincretismo es que este último es la síntesis lograda del mestizaje. Según el autor, el sincretismo apunta a una visión cosmológica tolerante y sin prejuicios.

Esta distinción la aborda para proponer que “El rock de los noventa es, entonces, más híbrido que sincrético, débil sustento de una imitatividad inacabada en busca de su final legitimación” (Salas, 1998, p. 250). Por esto mismo, el autor ratifica que los noventa, afectó de manera más negativa que positiva al rock. El aspecto positivo podría ser que es mucho más fácil hacerse conocido y vivir dedicándose a la música. El aspecto negativo que propone Salas, es que la música está hecha sólo para las masas, lo importante es vender, por lo que ya no se preocupan por hacer una música representativa de la juventud aplazada; sino más bien de hacer una música sólo del gusto de los jóvenes, que pueda ser escuchada una y otra vez, sin que tenga un gran contenido.

La globalización en los noventa, comienza a extender la música popular latina en general, pues los medios masivos de comunicación toman una gran importancia. En 1993 nace MTV latino, lo que posibilitó que muchos artistas latinos se pudiesen internacionalizar. A principio de los noventa, también llega con mucha rapidez el grunge, que según Salas aceleró la asimilación del pop mestizo. Aquí lo más importante ya no es ser un estilo propiamente *underground* para identificar adolescentes, ahora identifica a los adolescentes en masas, se convierte netamente en una estrategia comercial que habla de inquietudes cotidianas, diversión fácil y ya no hay un llamado a la revolución (Salas, 1998, p. 134 y 135). Seca, en su libro *Los músicos underground*, explica y caracteriza a la cultura *underground*, especializándose en la descripción de la música rap, rock y tecno. En este texto, el autor afirma que los grupos de música alternativa son indecisos en sus objetivos, porque a pesar de tener un discurso diferente al de la cultura hegemónica, suelen tener objetivos comerciales y monetarios, por lo tanto, queriendo llegar a las masas (Seca, 2004, p. 21), lo cual explicaría el cambio de dirección del rock chileno de la época.

Escárte (1994, pp. 94-96) concuerda en algunos aspectos con Salas, por ejemplo, al asegurar que en los años noventa la cultura pasó a segundo plano en los

asuntos políticos y estatales. Aunque el autor destaca que como forma de difusión del rock chileno, Claudio Narea y Andrés Godoy, postularon a un proyecto Fondec (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes), llamado ATR (Asociación de Trabajadores del Rock) que les permitió editar un álbum de rock chileno en marzo 1993 con 36 bandas chilenas de la época.

Escaráte (1994) habla de la importancia del “mundo universitario” como representación del rock de los noventa, nombrando como ejemplo, el programa *Musiclaje* de la radio Universidad de Chile, el cual no sólo sintonizaba rock, sino también hacían entrevistas a bandas nacionales. Sin olvidar, que gracias a MTV la difusión de la música latinoamericana tuvo un gran esplendor en los noventa. Comenzando a emerger muchas radios y periodistas que difundían el rock nacional.

Castillo (2011) dedica un espacio más extenso cuando se refiere a los noventa, aunque solamente se remite a dar información sobre la década, sin mayor análisis. Menciona, entre otros hechos, la creación de la radio Rock&Pop en 1992, la cual permitió la existencia de una revista y un canal de televisión; la inauguración en 1993 del “Epicentro Rockero” –primer espacio de documentación de rock chileno– por parte del Instituto Nacional de la Juventud; la llegada del Canal Vía-X a fines de los noventa; la llegada de sellos discográficos como EMI, Alerce y BMG; y la “Cumbre Rockera en Vivo” realizada a fines de abril de 1998, en el pub Cariño Malo de Concepción, show en el cual la banda Emociones Clandestinas tocaba nuevamente después de diez años. Además este show reunió a integrantes de Los Prisioneros –González y Tapia–, Los Tres –Henríquez, Lindl y Molina– y Electrodomésticos –Carlos Cabezas– (Castillo, 2011, p. 108).

Salas (1998) también menciona el metal de los noventa asegurando que, aunque hubo más libertades y había una mirada más crítica hacia la represión, ésta igual existía. El ejemplo más claro de una frustración de los metaleros en los noventa, es la cancelación de la primera visita de Iron Maiden, por considerarlos “satánicos” (Salas, 1998, p. 246). Jara, también menciona el incidente de la cancelación del concierto de

Iron Maiden, manifestando que cuando la escena metalera cobró mayor notoriedad, fue con la suspensión de este concierto en 1992 (Jara, 2012, p. 29).

En los noventa, la renovación musical y estética del metal fue evidente. El metal nacional, en la primera mitad de los noventa era un sonido más agresivo que el thrash metal, había más peso en las guitarras, más rapidez, voces más guturales y más técnicas en la ejecución. El autor también cuenta que varias de las revistas que aparecieron en los ochenta fueron desapareciendo (Jara, 2012, pp. 69 y 70).

1.7 Nuevo milenio: del 2000 hasta nuestros días

Castillo (2011, pp. 111-115) menciona varias actividades del nuevo milenio. Entre los hitos destacados por el autor se encuentran: el regreso de Lucybell como trío; la edición del disco “Tumulto en vivo” en el 2001, de la banda homónima; el regreso triunfal de Los Prisioneros en el 2001, con una masiva presentación en el Estadio Nacional –grabada en un LP lanzado al año siguiente- y el disco tributo a la banda realizado por artistas nacionales chilenos; el éxito internacional de La Ley, grupo que alcanzó la cima con la obtención del premio Grammy; la emisión de material inédito por parte de una banda histórica e icónica del rock nacional, Los Jaivas, opacado por la lamentable muerte de su líder a principios de esta era, el conocido “Gato” Alquinta; la llegada de revistas avocadas a la música como la globalizada Rolling Stones² y la revista chilena Rockaxis; y canal de televisión Rock&Pop –aunque sólo se emitió en Santiago y tuvo una corta vigencia al aire–. Lo más importante para el autor ocurre con bandas prócer de la psicodelia nacional: Aguaturbia, que el año 2000 reedita antiguos discos (“Aguaturbia” de 1970 y “Volumen 2” de 1972) y que hace un único concierto en la clásica sala SCD en agosto de ese año.

Castillo (2011) realiza una pequeña mención de la escena punk, recordando que en esos años los BBS Paranoicos celebraron su décimo aniversario, lo cual permitió que

² La versión chilena del magazine dejó de circular hace algunos años.

se consagrarán junto a bandas punk nacionales como los Miserables y los Fiskales Ad Hoc.

Ya al final de su trabajo, Castillo (2011) habla del rock como un tipo de música de nicho en Chile, escuchada por una minoría, puesto que no existiría un movimiento unificado en base a este género. El autor se pregunta entonces si Chile es un país imitativo o con expresiones propias en el rock y responde diciendo que en el país coexisten cuatro variantes de dicha música:

... una de ellas es la imitación de lo que se hace o estaba haciendo en países como Estados Unidos o en Europa. Otra variante es la existencia de bandas o músicos importantes a nivel local los cuales usan los sonidos y el ritmo surgido en el exterior con letras contingentes como es el caso de Los Prisioneros, Los Miserables, los BBS Paranoicos, Los Fiskales ad Hoc, los Chancho en Piedra, Gondwana, etc. En tercer término, tenemos una variante que incorpora raíces musicales y sonidos latinoamericanos propias como Los Jaivas, Los Tres y un trabajo de los hip hoperos Tiro de Gracia llamado *Retorno de Misericordia*. La cuarta variante es una música altamente creativa y sólida en su ejecución: es el caso de Massacre y de Dorso dentro de la escena más metalera, y del virtuoso de la guitarra Alejandro Silva (pp. 127 y 128).

Pasando a otro ámbito de gran auge en el presente milenio, el libro titulado *Canciones del fin del mundo* de Manuel Maira (2012), abarca un tema central sobre la nueva música independiente. El periodista entrevista a varios artistas chilenos independientes como: Dénver, dúo pop oriundo de San Felipe; Fernando Milagros, de Talcahuano, quien inició su carrera como músico en Santiago, mientras estudiaba diseño teatral en la Universidad de Chile; Latin Bitman, DJ proveniente de la ciudad de Arica, quien migra a la capital para estudiar diseño gráfico se va a Santiago, comenzando su carrera musical; Los Bunkers, que ya tenían éxito en Concepción y que aun con uno de sus integrantes siendo estudiante secundario, llegan a Santiago para probar suerte, conformándose como banda de manera más formalizada; y Manuel García, ariqueño, quien igualmente se radicó en Santiago para poder vivir de la música.

Albornoz (2002) en su ensayo “Rock and Rol Social”, reflexiona sobre el rock a través de la experiencia histórica, analizando la importancia de lo social en dicha

música. Él postula que el rock es tanto un fenómeno social como musical y que, debido a eso, hay que conocer su contexto para conocerlo a cabalidad. Al explorar el caso chileno, Albornoz afirma que para poder hacer un análisis social del rock en el país deben considerarse los rasgos identitarios definidos y representativos, que deben comprenderse mucho más allá de los códigos musicales o performativos (p. 2). En consecuencia, asegura que el rock en Chile debe ser comprendido desde su historia particular y por la interpretación del investigador. Hay que tener en cuenta, explica, que las condiciones de nuestro país no fueron ni son las mismas que las de otros países, por lo cual no tiene necesariamente que seguir el mismo desarrollo que se observa a nivel internacional, pese a que sean antecedentes importantes que marquen el contexto local. “Sólo así –indica el autor– le encontraremos identidad, y sólo a través de ello podría ser reflejo de la "identidad" nacional y por ende latinoamericana” (Albornoz, 2002, p. 13).

La apuesta de este autor es interesante, pues afirma que no es que el rock chileno carezca de “identidad”, sino que al ser visto desde la perspectiva de otros países –comparándolo y moldeándolo a través de perspectivas extranjeras–, la identidad no se puede reflejar. Es como si dijese que a pesar de que el rock chileno ya no es imitativo, aún es visto desde una perspectiva extranjera.

Salas (2007), en su texto “Rockeros en Sol menor. Fundamentos de existencia en el rock chileno”, que es un cuaderno de trabajo de la Universidad de Chile, realiza un análisis importante sobre la escena del rock en el nuevo milenio. Salas reflexiona sobre qué significa el rock chileno en la actualidad, proponiendo que su esencia se ha ido perdiendo, lo que ha llevado a que sea un fenómeno inacabado, de sucesivas alternancias cíclicas de popularidad y reflujo, que no ha permitido superar la aparición de discursos claros y validantes para el público y la memoria musical chilena (Salas, 2007, pp. 2 y 3). Debido a lo anterior, el autor establece los fundamentos de la existencia del rock a través de cuatro dicotomías:

1.- De la imitación a la dependencia en el mestizaje (p. 4): en Chile el rock nació de forma imitativa; cuando las bandas locales comenzaron a componer sus propias canciones –primero en inglés y luego en español–, si bien ya no puede hablarse de un

rock “imitativo”, sí perduró una suerte de dependencia anglosajona, a raíz de lo cual nace el “rock mestizo”. Hay que entender como rock mestizo, según el autor, a “...la síntesis o el sincretismo logrado entre la música del blues y las músicas indoamericanas que nuestro continente posee como patrimonio cultural y memorial” (Salas, 2007, p. 6).

2.- Rock periférico y rock mediático (p. 7): los medios actuales no consideran al rock como algo importante, sino como algo circunstancial. Desde 1990 el rock en los medios ha sido sustraído de su densidad cultural y se ha transformado en un pasatiempo superficial “... lejos de cualquier otra pretensión de alcance social, política o generacional que esta música alguna vez creyó definir” (Salas, 2007, p. 8). La razón, sugiere el autor es de índole política, ya que los medios chilenos han desplazado los rastros de pensamientos críticos y de cuestionamiento social (Salas, 2007, p. 12).

3.- Corporativos y/o independientes (p. 13): en los noventa hubo dos percepciones antagónicas sobre el posicionamiento del rock. La primera, pretendía que la música fuese parte del re-encantamiento civil del país, pero manteniendo un discurso crítico. Mientras que la segunda, procuró que la música fuese un negocio mediante alianzas con sellos discográficos y consorcios musicales. Ninguna de las dos figuras proliferó, aunque la segunda logró imponerse un poco más. A pesar de esto, el rock no logró ser un negocio sustentable, por lo cual –y aunque hubo excepciones– el rock chileno se “colgó” del rock/pop independiente, manteniendo su apego al esquema anglosajón. El espacio independiente, en consecuencia, no alcanza a ser una alternativa por sí sola. El internet, sin embargo, ha permitido que el rock adquiriera un peso y espacio propio, logrando democratizar la información y asimilarla desde la base, pero funciona de la misma manera con todos los estilos musicales (p. 14).

4.- Estilos y políticas del rock chileno (p. 15): en este punto Salas manifiesta que hay una falta de calidad en el rock chileno, que faltan propuestas instrumentales y que faltan buenos letristas, lo que conlleva a una falta de referentes locales. El rock en Chile, se caracterizaría por su falta de sentido crítico, enfocándose en “otras cosas” más no en la música, lo cual le ha restado calidad. Según Salas no puede esperarse que el rock sea tan incuestionable, ni tan popular, ni tan determinante históricamente, pero sí se puede

exigir calidad y autenticidad. Sin embargo, en general es pesimista respecto al rock en Chile (Salas, 2007, p. 18).

El mismo autor indica que las ilusiones programáticas del pasado deben terminarse, así como debe acabarse con la banalidad idiotizante del totalitarismo radial. En el nuevo milenio, el rock debe encontrar su propio camino, su propia razón de ser. El rock, asegura Salas (2007, p. 22), aún tiene un valor social y persiste como referencia medial y registro fonográfico, más que como una expresión popular.

Para el autor, el rock en Chile del presente milenio se refleja en la existencia de varios tipos de público, que no alcanzan a ser un mercado consumidor y que se caracterizan por tener rasgos impermeables e inmutables, algo propio de la cultura posmoderna, que, sin embargo, en Chile traduce como un hecho ideológico, en el cual cada grupo tiene ciertas particularidades propias de vestimentas, valores, etc. que crean una ilusión de diferenciación social validada por sí misma, lo cual no permite que se creen muchas instancias de interacción. Actualmente, el rock no resiste su dependencia de la mercadotecnia: por no ser un fenómeno de ventas, las bandas de rock no existen como referente artístico, socialmente hablando (Salas, 2007, p. 23). Por ello, Salas concluye que el rock chileno debe buscar un camino propio y mostrar su valor social.

Es interesante que desde los años noventa y hasta nuestros días, las investigaciones sobre el rock se reducen considerablemente. Esto podría deberse a que el rock ha vuelto a un estado más *under*, por lo que ya no es tan conocido masivamente. Me refiero a esto, debido a que los conciertos de rock nacionales se han concentrado principalmente en pubs desde hace algún tiempo, lo cual le quita la masividad. Otra razón, podría ser que el rock ha pasado a un estado “histórico”, por lo que es mucho más valorado investigar sobre sus inicios que la situación actual. Lo que implicaría un cambio de estado del rock, que se caracterizó por ser representante de las juventudes aplazadas, pero que actualmente representa distintas generaciones.

1.8 Género

Existe un exhaustivo estudio sobre el papel del género en el rock en el mundo, sin embargo, los estudios locales son más escasos. Nuevamente Salas (2012), en su libro *Mira, niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas* aborda el tema en el rock chileno partiendo del supuesto que constituye un medio dominado principalmente por los hombres, pese a que históricamente ha existido presencia femenina en el movimiento. Recuerda a grandes referentes, destacando a Violeta Parra, y entrega entrevistas hechas por él mismo, de mujeres pertenecientes a la tendencia de rock en el siglo XX. Es importante destacar las entrevistas a Sol Domínguez, vocalista de Sol y Medianoche, nacida en Talca, donde vivió hasta los 3 años, habitando luego en varias ciudades más. Igualmente identifica casos más recientes, recalcando grupos que tuvieron cierto éxito en los noventa, como el caso de Mamma Soul. En este libro, basado en entrevistas y opiniones personales del autor, no se discuten conceptos teóricos de los estudios de género. Salas desarrolla igualmente un análisis sobre el rock actual, coincidiendo con lo dicho en su texto de 2007.

Otra autora que ha publicado *papers* sobre la dimensión de género en el rock chileno es Guadalupe Becker, en sus obras tituladas “Rockeras en Chile: negación de la reivindicación” (2010) y el otro “La Performance Femenina como evocación del Tabú” (2011). En el primero, Becker (2010) habla sobre cómo varias rockeras femeninas se han posicionado en la escena del rock nacional, contexto de mayoría masculina, donde el único rol esperable para las mujeres es el de cantante. Becker, advierte que los roles sociales han sido adjudicados por género debido al discurso patriarcal existente, lo que justificaría por qué hay tan pocas mujeres instrumentistas y el rol predominantemente de *frontwoman* de las mujeres en el rock (Becker, 2010, s/p).

Becker (2010), ahonda en las circunstancias de rockeras como la mítica Denise, de Aguaturbia; la banda de mujeres Venus, liderada por Rose Marie Vargas y a la cual se unió Sara Ugarte en 1992, luego de un sinnúmero de rotaciones de integrantes; Besos con Lengua, banda formada por tres mujeres ya consolidadas en el ámbito musical:

Colombina Parra, Ximena Cubillos y Juanita Parra; y Purdy Rocks, proyecto llevado a cabo por la artista visual y compositora Caterina Purdy. La autora señala que las rockeras, han estado sumergidas en un mundo adverso y cuando logran entrar al universo del rock, el dominio masculino persiste (Becker, 2010).

El segundo texto citado, es una continuación y una profundización del primer trabajo de la autora. Mantiene el enfoque de su análisis en el discurso patriarcal y en los roles sociales adjudicados por el sexo, advirtiéndole que en el movimiento del rock y pop en Chile hay un número creciente de bandas formadas por mujeres y también hay un aumento en la presencia de cantautoras. Este movimiento se puede apreciar ya desde las pioneras de los setenta hasta las rockeras de los ochenta y los noventa (p. 49). Becker (2011), trabaja a la música popular chilena bajo la mirada de la musicología de género, proponiéndonos en primera instancia preguntarnos si existe musicología de género en Chile y cuál es su límite con la musicología feminista:

Desde una perspectiva actual -heredada del pensamiento postmoderno-, la musicología de género puede tener como objetivos principales tanto reivindicar el trabajo musical de mujeres, homosexuales u hombres invisibles, como cuestionar los criterios inamovibles de la investigación sobre la música, entregando además modelos de análisis aplicables a ámbitos que van más allá del género. El aporte de la musicología de género no se remite sólo a temáticas específicas relacionadas con esta materia, sino que se conecta transversalmente con otras disciplinas de la investigación relacionadas con el poder (p. 49).

Por lo cual, podríamos concluir que la musicología feminista es una rama de la musicología de género. Además, la autora, explica que la revalorización de las mujeres en el rock y en el folklor se refleja en nuestra cultura desde hace unos años y se ha visto favorecida por una serie de factores (Becker, 2011, p. 50). Becker propone que se han manifestado cambios en los roles sociales adjudicados al sexo. También, la autora debate sobre el término “feminismo” siguiendo la línea de Judith Butler, aclarando que este concepto puede ser utilizado de forma ambivalente, y en un sentido negativo la distinción podría sugerir que la música femenina es de segunda categoría.

Siguiendo con la reflexión sobre los roles de género, la autora aclara que “... la imagen de sociedades contemporáneas conscientes de la naturaleza inherentemente cultural del género está muy lejos de ser una realidad. La diferenciación de roles opera constantemente...” (Becker, 2011, p. 51). En este sentido, advierte que los comportamientos asociados a un rol podrían llevar a discriminaciones, debido a que dentro de la profesión musical a las mujeres se les asigna un papel social que tiene “... características asociadas culturalmente a la feminidad y a la profesión musical femenina -vinculadas casi siempre al uso de su cuerpo...” (Becker, 2011, p. 52).

Históricamente el rock ha sido asociado a movimientos de liberación sexual a nivel mundial, en particular a aquellos de finales de la década de los sesenta (Becker, 2011, p. 52). Sin embargo, al parecer la impronta de “sexo, drogas y rock and roll” solamente aplicaría los hombres, siendo diferente e inaplicable en este mismo sentido con respecto a las mujeres (Becker, 2011, p. 53). Entonces, a partir del estudio de Viñuela (2004), centrado en el rock de los setenta, Becker concluye que existen dos sub-géneros aceptados. En primer lugar, el *cock-rock* o “rock del pene” caracterizado por su carácter colectivo, rebelde y desenfrenado, que se dirigiría exclusivamente a un segmento masculino, exceptuando a las *groupies* que controlaban la sexualidad de los hombres. El segundo sub-género aceptado dentro del rock era el *teeny bop*, abocado a las consumidoras femeninas de música, apostando por una relación individual entre la estrella de rock y su admiradora “...quien establece con él un romance -punto de vital importancia aún hoy en día-“. (Becker, 2011, p. 53). Por otro lado, las vocalistas femeninas pasaron a ser referentes de identidad: una voz y una suerte de confidente para sus auditoras.

Las mujeres mantuvieron una imagen asociada a la subordinación y sumisión en este género musical, por lo cual el rock se asociaba a lo masculino, el “poder macho” y el androginismo. Entonces, las mujeres rebeldes no fueron asociadas a una realidad significativa, mientras los hombres que se jactaban de la libertad sexual a través de su performance musical, terminaron teniendo una familia tradicional en su adultez (Becker, 2011, p. 53).

Al abordar el asunto de las rockeras chilenas, Becker inicia su análisis en la nueva ola, movimiento en el cual las mujeres fueron mostradas a través del prisma estereotipado de la época: femeninas y controladas. La única que habría mostrado rasgos diferentes habría sido Cecilia que destacó por poner en jaque el comportamiento social femenino (p. 54). En este sentido, complementando lo sugerido por la autora, destacamos que en libro de González y otros (2009) se propone de forma indirecta que Cecilia, sería la primera rockera de Chile (p. 699).

Por otro lado, ya en los años setenta, se divisaron tres caminos profesionales posibles para las mujeres en la música popular chilena: como cantantes rockeras en bandas masculinas, como cantautoras de la nueva canción chilena y como baladistas o cantantes de géneros antiguos. Becker (2011) nombra a dos mujeres importantes para ella, Denise –vocalista de Aguaturbia– y Sol Domínguez –cantante de los grupos Sol y Media Noche y –anteriormente– de En Busca del Tiempo Perdido. En la década siguiente, se abrió una plataforma para que las mujeres trabajaran como coristas y cantantes de géneros variados (Becker, 2011, p. 54). La autora, habla de varios movimientos en el mundo, pero en Chile cuenta que durante la dictadura:

Mientras se imponía el ideal de la esposa del militar desde la cultura dictatorial, las mujeres tuvieron un rol protagónico en el movimiento de resistencia cultural contra la dictadura. Por un lado, detentaron un papel fundamental en la performance musical del grupo circundante a lugares como Café del Cerro, El Trolley, La Nona Jazz y otros espacios emblemáticos de la resistencia cultural juvenil de los ochenta, y en los teatros Esmeralda y Caupolicán a partir de la gestión del Sello Alerce (p. 55).

Becker indica que durante la década del noventa aparecen finalmente mujeres empoderadas tocando instrumentos (Becker, 2011, p. 56). Entre las bandas femeninas de los noventa en Chile, destaca a Venus, Mamma Soul y Corrosivas, las cuales a pesar de tener un discurso cercano al feminismo crítico, sus integrantes se inclinan a desvincularse de esa tendencia (Becker, 2011, p. 57).

La llegada del internet ha permitido la difusión de muchos proyectos musicales y también la autogestión, la actividad de sellos independientes y la consolidación del *home*

studio (Becker, 2011, p. 58). Entre las chilenas, y en el mundo, se aprecian discursos de género, lesbianismo, segregación y machismo, dentro de una postura reivindicadora, provocadora y lúdica.

Becker menciona el *Femfest*, festival de música femenina que deriva de la coordinadora homónima que promueve el trabajo de las mujeres en el arte, en sus dos textos y destaca que en el año 2003 un colectivo de bandas femeninas y otras mujeres organizan este festival de manera autogestionada (Becker, 2011, p. 59).

Al final de su texto, Becker (2011, p. 60) se pregunta por qué hay tan pocas mujeres instrumentistas y asegura que se debe a la construcción ya inamovible de los géneros y de la música, el cual sitúa a la música en el ámbito racional asociado a lo masculino. La mujer, por el contrario, está ligada a lo irracional y acotada a su invención corporal. Por eso hay más mujeres cantantes, ya que el canto surge de la corporalidad y se considera más “natural” para la mujer. Se puede apreciar en el *Femfest* a muchos hombres cuasi hipnotizados al ver bandas femeninas. También se puede observar que una mujer baterista provoca cierta incomodidad, mientras una guitarrista inspira algo del cliché a la escena y una cantante o una mujer con pandero es considerada normal. Cuando una mujer toca un instrumento, pasa a competir con los hombres, por lo que adquiere cierto control asociado a la racionalidad (p. 61 y 62). La autora concluye:

“...que el rol desempeñado por las mujeres en la música popular chilena va mucho más allá de una moda o de una noticia puntual. Sus carreras musicales y su realidad de subalternidad respecto del medio han dado como resultado una realidad compleja, con diversos parámetros y puntos de análisis. Las mujeres han llevado la música más allá de la sonoridad y el discurso, dibujando con su propia actividad un camino de transgresión, empoderamiento y potenciación que ha demostrado la fuerza de una lucha, tanto en su respuesta a una historia de subalternidad y silenciamiento como en su abordaje, consciente o no, de las temáticas sexistas, donde se refleja una historia nacional escrita desde el dualismo poder/sometimiento, más sus equivalentes colono/indio y, por supuesto, hombre/mujer (p. 62).

Como se puede apreciar en estas páginas, los estudios de género en el rock en Chile son pocos y todos enfocados desde la mirada femenina. Si bien esta visión desde lo femenino es importante, también es interesante profundizar en temas de

discriminación masculina debido a los roles estereotipados de género. Por ejemplo, anteriormente se mencionó a Planet (2013), quien relata como nadie quería venderle una camisa a “Los Jockers” por ser camisas con flores o de colores llamativos, llamándolas estrechamente “ropa de maricón”. O el vocalista de Congregación, Antonio Smith, quien por su voz aguda fue criticado al ser considerado tenorio con matices de gay (Ponce, 2008, p. 193).

El problema de género y todo lo que implica –discriminación, machismo, etc.–, es nombrado por casi todos los autores revisados, sin embargo, no es trabajado a cabalidad. Esto se debe principalmente a que su objetivo principal es documentar lo sucedido en el rock chileno y no adentrarse en análisis social de los hechos.

1.9 Rock en regiones

Los estudios de rock en regiones son escasos y la mayoría de las investigaciones son tesis de pregrado. Para la presente investigación, por el momento se han identificado tesis de licenciatura como: Elilien Vergara, *Masificación del consumo del rock emergente de la ciudad de Valparaíso* (2009); Alfredo Torres, *La expresión musical del rock en Villa Alemana...* (2012); y Valentina Rivas, *Rock Penquista: la historia de un mito 1987-2000* (2012). De las cuales, sólo fue posible revisar la de Rivas (2012).

También, se localizaron dos libros de rock de la región de la Araucanía: Héctor Muñoz y Nathalie Peret llamado *Música, rebeldía y acción política en la Araucanía* (2011); y Nelson Zapata con *Rock entre araucarias* (2009). Y de estos libros, sólo el texto de Zapata (2009) se encontraba en la Biblioteca Nacional.

La tesis de Rivas (2012), *Rock penquista: la historia de un mito, 1987-2000*, es un seminario para optar al grado de licenciado en historia. En éste, la autora ahonda en las coincidencias existentes entre el rock nacional y la ciudad de Concepción, que muchas veces ha sido catalogada como “la cuna del rock”. Para ello, primero presenta una contextualización histórica de las etapas del rock nacional, dividiéndola en tres etapas: imitación (1950-1968); creación y autonomía (1968- 1980); y combinación y

mezcla (1980 hasta nuestros días). Además, indica que para la reconstrucción del rock penquista utilizó fuentes orales –entrevistas y fuentes de radio–, audiovisuales –tanto hechas por ella misma como por otras personas– y testimonios en libros. La autora comenta que su investigación nace a partir del mito que afirma que Concepción es la cuna del rock chileno, por lo que la autora se plantea si es realmente así y de qué forma es entendida como tal, además de averiguar si el rock penquista cumple un rol importante en la escena nacional (Rivas, 2012, p. 8).

En el capítulo II, llamado “Influencia en el desarrollo del rock penquista” (p. 49), menciona dos elementos esenciales, la radio y el punk con el new wave. Con respecto a la radio (pp. 49-52), indica que ésta era el único medio de difusión en Concepción antes de la llegada de la televisión, debido a la poca accesibilidad de discos y equipos reproductores, situación que se acentúa en la dictadura. Con respecto al punk y new wave (pp. 52-54), asegura que el punk tuvo una influencia directa en el desarrollo del rock penquista, ya que debido a su simpleza llamó la atención de varios y permitió posteriormente la instalación del new wave como rama que deriva del punk. Rivas (2012, p. 56), señala que Los Prisioneros fueron a Concepción en 1984, antes de alcanzar el estrellato y de grabar su primer disco. En el siguiente capítulo, Rivas (2012) se centra en el rock penquista, asegurando que:

Podemos entender la historia del rock chileno como una historia transversal que ocurre en todo el país, en algunas zonas se da en mayor medida como en Valparaíso y Santiago, y en menor medida Concepción durante los comienzos del rock y de forma mucho mas discreta en el resto del país llegando a ser un fenómeno inexistente en otras, lo que también tiene relación con la geografía y el centralismo. Por lo general las principales ciudades portuarias y Santiago, por ser la capital del país y la zona mas centralizada en todo sentido, son las que lograron desarrollar más el rock. En Concepción, a pesar de que su preponderancia en el rock nacional la fijamos a partir de la segunda mitad de la década de los 80, también se desarrollaba el rock en menor proporción si lo comparamos con ciudades como Valparaíso y Santiago desde donde salen las bandas mas conocidas de rock desde sus inicios hasta los años 80, pero de todos modos existía (p. 57).

En este párrafo, la autora realiza una crítica al centralismo de manera sutil, sin concentrarse en ello. Igualmente, comenta ciertos acontecimientos que se expresaron

junto al movimiento nacional, como la banda de la nueva ola penquista, poco conocida, llamada Jordi Santa María y Los Tigres. Y que en 1960, Bill Halley y sus Cometas realizaron una gira y tocaron el 17 de noviembre en el Local penquista “El Quijote”. Lo que daría señas de que Concepción era una ciudad importante para los sucesos ocurridos en relación al rock, aunque en menor medida (Rivas, 2012, p. 58).

Ya en los ochenta, varias bandas surgen de la oleada punk, previamente a la aparición de Los Prisioneros en Concepción (Rivas, 2012, p. 58). Ya desde la segunda mitad de esta década aparecen más bandas, destacando a Emociones Clandestinas (1985-1989), Los Tres (1987-2000/2006-actualidad), Santos Dumont (1990-2002), Machuca (1991-actualidad) y Los Bunkers (1999-2014).

Finalmente, Rivas (2012) concluye que el rock en Chile se desarrolla desde la mitad de los años cincuenta en Santiago y Valparaíso principalmente, mientras si bien en Concepción surgen agrupaciones de rock en esos años, no es suficiente para sostener la tesis de “la cuna del rock”, pues muchas de estas bandas no lograron ni si quiera registrar su trabajo. Arriesgándose, Rivas postula que el rock realmente nació en Valparaíso, pues al ser el puerto principal de Chile promovió el intercambio cultural, además del fuerte centralismo nacional (pp. 65 y 66). La autora, retomando el tema del centralismo, aclara que Concepción no es la cuna del rock en el sentido en que sea el lugar donde nace, sino que es donde se comienza una nueva etapa del rock, con el punk, y más específicamente la new wave de los ochenta, como resume en este párrafo:

En otras palabras, mientras en Santiago y las zonas mas centralizadas del país donde la censura y los medios de comunicación eran aun mas controlados comienza a generarse un silenciamiento del rock; en cambio en Concepción vemos que se vive un proceso inverso de proliferación de la escena musical y del rock en particular lo que se explica justamente en las singularidades de la historia local de la zona penquista que y especificamos (p. 66).

Es interesante que de esta reflexión pueda derivarse la tesis de que el rock en provincias puede ser diferente al santiaguino, lo cual daría el indicio de que hay un vacío en los estudios realizados hasta el momento. Por ello asevera que pese a no ser ya

una novedad, el rock penquista genera un nuevo sonido en la creación chilena, pues fue la combinación y la mezcla lo que lo caracterizaba.

Pasando a otras latitudes, en su libro *Rock entre Araucarias* (2009), Zapata realiza una investigación de corte periodístico del rock en la región de la Araucanía, centrándose especialmente en Temuco, a través de más de ochenta entrevistas a bandas de la zona y revisión de literatura especializada. Comienza contando que en la década de los sesenta se marca los inicios del rock en la zona, caracterizados por la falta de recursos. La mayoría de los instrumentos se confeccionaban en la cárcel y los amplificadores eran creados a partir de viejas radios o transistores con baterías de juguetes. Para ver a las bandas en escena, además, había que hacer un sacrificio extra, no solo por los recursos sino también por el clima (Zapata, 2009, p. 9).

El primer capítulo del texto de Zapata se titula “La irrupción del nuevo sonido (1958-1973)”. En él, aborda los orígenes del rock en Chile, destacando a Santiago y Valparaíso y apunta a que si en la capital del país ya era difícil conseguir instrumentos, en la Araucanía era peor, por lo que en un principio las bandas tocaban sólo de forma acústica. Además Zapata (2009), cuenta que muchas veces los grupos regionales se cruzaban con el movimiento nacional “... quedando al descubierto algunas diferencias. Pero no de calidad y talento, sino más bien de información y recursos –primero– y de igualdad de posibilidades –después–...” (Zapata, 2009, p. 16).

Al igual que en el resto de Chile, advierte, el rock nació de forma imitativa. Zapata hace mención del grupo Los Rockets, banda que comenzó en Temuco y luego partió a la capital, teniendo bastante éxito con el nombre de Los Larks. Recuerda a la banda Grupo Shalom que llegó a grabar temas en Santiago. Un dato importante que menciona Zapata (2009) es el concurso realizado en Santiago en 1965, del segundo Festival Artístico Estudiantil, con participantes de todo Chile, incluido Temuco.

En el capítulo 2 “Desenchufados (1973-1988)”, el autor contextualiza la situación política del país, recordando que varios músicos fueron apresados en Temuco o bien vivieron momentos tensos, además de que se prohibieron algunos sonidos porque podían adjudicarse una connotación política izquierdista (p. 78). Los actos no

organizados por el gobierno, corrían el riesgo de ser clausurados y los festivales eran restringidos; hacer rock en Temuco se convirtió en una utopía. Ya en la segunda mitad de los setenta, la radio Cooperativa congregó a varios músicos locales. Además, apareció la radio Apocalipsis, con programas como “Belio” y “Metalmagia”, dedicados al género (Zapata, 2009, p. 85).

En el capítulo 3, “Adiós a las armas... bienvenidas las guitarras”, Zapata (2009), explica que las expresiones culturales llegaban con retraso a Temuco por la lejanía de Santiago. Recuerda que mientras en Santiago el ambiente era efervescente, en Temuco escuchar a Los Prisioneros era considerado comunista (p. 108) y que las únicas opciones para conseguir los discos o instrumentos estaban fuera de la región, en Concepción o en Santiago (p. 109). Comenta que en los ochenta, llegan a Temuco los metaleros, teniendo como punto de encuentro en la ciudad “El Carrusel”, espacio donde había intercambio de música e información (p. 111).

El autor rememora que, en 1990, se instaló el bazar “La Nube” y era administrado por Sergio Lagos –famoso animador de televisión y músico– y su madre, que ofrecía productos relacionados con el rock (p. 112). En esos años, entre metaleros y punkis existía discriminación, pues a pesar de ser todos del mundo *under*, “estaban juntos, pero no revueltos”, participando en las mismas tocatas, pero manteniendo diferencias entre ellos (p. 114). En los noventa, los conciertos se hacían en gimnasios (p. 116). Nombra a varias bandas, incluso unas tuvieron bastante éxito como On Deep que logró llegar a Santiago, destacando por su sonido innovador, así como la banda Spitfire que teloneó a Metallica en 1995.

El capítulo 4, “De *under* a pubs. El cambio de escenario (1993-2000)”, Zapata asegura que había más movimiento musical en Valdivia, Concepción, y por supuesto, en Santiago que en Temuco (p. 197). En 1991, sin embargo, el productor Marco Torres organizó en “Temuco Rock: el primer encuentro en gimnasios”. Dentro del mundo de las tocatas, agrega, las discotecas también eran una alternativa junto a casas okupas (p. 203-205).

A nivel de prensa, Zapata menciona que en la zona de la Araucanía existía la revista *Arritmia*, cuyo primer número se imprime en agosto de 1999, publicación especializada en rock; también surge el sitio Warzone.cl, una web de rock metalero. De esta época menciona a grupos simpatizantes con la causa mapuche como Pirulonko, Telar de Ensueño y Mal Caracho, además de Las Amapolas Fritas, banda con integrantes de ambos sexos, quienes denuncian que son desvalorizados y ridiculizados por la envidia y sexismo propio de Temuco.

El capítulo 5, titulado “La generación del mp3 (2000-2009)” del mismo autor, se hace mención de cómo a principios de la década del 2000 aparecen las tribus urbanas en Temuco, varias de ellas vinculadas a estilos musicales definidos, mientras otras que no tenían ninguna relación con la música. Sin embargo, lo más importante en ellas, según Zapata, eran los códigos propios y el *look*, más que la música (pp. 301 y 302).

La llegada de las redes sociales permitió el “posteo” de las tocatas (p. 304). Además, en Temuco nace, en 1999 la Organización de Músicos de la Frontera, asociación que nació gracias a las “Escuelas de rock”, y que cerró en el 2003 (p. 307). También trabaja a bandas que abarcan temas en relación al conflicto mapuche como Banda Tierra Oscura y Peümayen. Finalmente, en el último de sus capítulos, “El rock no muere”, Zapata (2009) concluye que tanto las bandas como el público de rock en la Araucanía se han incrementado en los últimos años (p. 391).

1.10 Centralismo

El centralismo es un tema al que más de un autor hace mención: en la literatura regional, igualmente es abordado. Sin embargo, todo se queda en una simple “mención”, pues ningún texto aborda el tema desde una perspectiva profunda, a pesar de que se trata de un gran problema en nuestro país que afecta no sólo al rock, sino a la difusión de música y la cultura en general.

Hay dos autores que él dedican un párrafo al problema del centralismo. Salas (1998), indica que en los noventa hubo propuestas musicales que rondaban

mayoritariamente en ámbitos universitarios. Agrega que en provincias surgieron varias bandas, teniendo en cuenta que muchas de ellas terminaron migrando a la capital para profesionalizarse, y considera al centralismo desde una perspectiva esperanzadora en esos años:

El centralismo capitalino atrajo sucesivamente otras propuestas provinciales (Los 3, Santos Dumont, Machuca de la Octava Región; Susaeta Fli, La Floripondio de la Quinta, entre los más recurrentes) que escalonadamente vinieron a posarse sobre el reflujo musical santiaguino y su ceniciento panorama laboral (p. 236).

El otro autor que aborda el tema es Planet (2006). Analizando al centralismo que aquejaba a Chile a fines de los sesenta asegura que:

Para los grupos de provincia la situación no era fácil. Salvo por las bondades que el puerto de Valparaíso ofrecía para acceder a información, discos e instrumentos, la ciudad de Santiago concentraba a esta naciente escena rockera dado el enorme centralismo de la capital, que agrupaba a las compañías disqueras de gran alcance, medios de prensa y estudios de grabación. Con excepciones, era casi imperativo funcionar en la capital para producir un disco de repercusión. Así lo hizo nano Vicencio al dejar la sureña ciudad de Temuco e instalarse en Santiago (p. 65).

Aunque, por su parte González y otros (2009) no abordan el centralismo en el rock, sí recogen anécdotas de otras ciudades del país, como la facilidad de comprar cosas extranjeras en los puertos libres de Punta Arenas, Chiloé y Arica, destacando que “El puerto libre de Arica favorecerá el desarrollo de grupos juveniles electrónicos en el norte del país...” (González et al., 2009, p. 610). También menciona el concurso de fines de 1965 organizado por la revista *Rincón Juvenil* para encontrar al mejor conjunto juvenil a nivel nacional, iniciativa que en abril de 1966 recibió miles de cupones de votación, con más de 200 agrupaciones participantes de Arica a Punta Arenas (González et al., 2009).

En el mismo libro, se exponen algunos acontecimientos de provincias como que en Valdivia las bandas rockanrolleras dejaron obsoletas a las orquestas de baile, además de haber varios grupos adscritos a la nueva ola. Destacan a Los Rebeldes, banda de

Punta Arenas, quienes a fines de 1969 superaron el record mundial de Los Jokers: tocaron por más de 74 horas (p. 663) y a Los Fénix, formados en Chuquicamata en 1966, muy activos en el norte del país, quienes grabaron singles con RCA Victor, editándolos en otros países como Perú y Bolivia, y alcanzaron grandes ventas y popularidad. Además destacan el “Primer Festival Electrónico” que reunió a gran parte de los grupos activos en el norte Chile, realizado por la Asociación de Comentaristas de Discos de Iquique en noviembre de 1968, con el apoyo del sello Solas (p. 710).

Sin embargo, como vimos en este recorrido sólo se registran anécdotas, sin abordar lo que pasaba efectivamente en esas ciudades. Esto es un reflejo de cómo el centralismo nos afecta a todos de formas diferentes; en su mayor parte los estudios se centran en Santiago o sus cercanías debido a que el mayor volumen de información disponible se vincula a este territorio. De hecho, para realizar estudios de otras ciudades, los autores se basan principalmente en experiencias personales de sus entrevistados; como es el caso de Rivas (2012) y Zapata (2009).

Los autores restantes suelen destacar a artistas regionales que desarrollaron la mayor parte de su carrera en Santiago, entre ellas muchas de las bandas de la región de Valparaíso de las primeras etapas. Éstas, en su afán por profesionalizarse, se desplazaban a la capital, situación que no ha variado mucho con el correr de los años. Por lo demás, los estudiosos sólo indagan en la escena musical de aquella región hasta el año 1973, posterior a lo cual las investigaciones se centran en Santiago y únicamente mencionan a bandas de otras ciudades.

El lenguaje usado tampoco ayuda a “descentralizar” la mirada sobre el rock en Chile. Por ejemplo, Ponce (2008) habla de las bandas de la periferia por el toque de queda en dictadura, dando la impresión de tratarse de un fenómeno ocurrido únicamente en la capital y en consecuencia no ahonda en lo ocurrido con las bandas en regiones. Esto lleva a preguntarse: ¿Pasaron por lo mismo? ¿Fue algo diferente? ¿Dependía de la ciudad? Es algo que se podrá descubrir si se hacen más investigaciones en provincias, aunque si la mayoría de las investigaciones se basan en testimonios, debemos apresurarnos. Como dice Rivas (2012), el rock en el ámbito académico es algo

novedoso, por lo cual no hay muchos estudios teóricos sobre el rock en general, y menos aún a nivel regional.

Reiteramos que puede ser un “asunto de lenguaje”, pero al hablar de rock chileno y hablar mayoritariamente de Santiago, se deben cambiar sus títulos o por lo menos problematizar la centralización. Esta continúa siendo un problema latente, pese al avance tecnológico, a la inmediatez de las comunicaciones, a las oportunidades de adquirir instrumentos y/o equipos de grabación, así como la facilidad para distribuir música, videos e información. En consecuencia, he optado por realizar esta investigación en Antofagasta, ciudad que casi no tiene estudios previos sobre el rock. Este esfuerzo, constituirá un aporte a la recuperación de ese importante patrimonio musical que es el rock en las olvidadas provincias.

CAPÍTULO 2

EL ROCK EN ANTOFAGASTA: UN VACÍO HISTÓRICO EN LA PERLA DEL NORTE

En un principio se planeó que este capítulo fuese un estado de la cuestión de los escritos de rock antofagastino, al igual que el primero, pero los estudios sobre el rock en la región son escasos y en la búsqueda de antecedentes históricos sobre el tema los resultados fueron casi nulos, tanto desde perspectivas académicas como desde perspectivas alternativas. Los únicos antecedentes relacionados con el tema son: el reportaje de Christian Castro (2010) titulado *Orígenes del Thrash y el Punk en Antofagasta*; la tesis de pregrado de Javier Andrónico, Carlos Bracamonte, Matías Herane y Bryan Saavedra –estudiantes de periodismo de la Universidad Católica del Norte- quienes presentaron una investigación llamada *Rock en Antofagasta* (2014). Por su parte, Christian Rossi (entrevista, 2016) gestor cultural de la Corporación Cultural de Antofagasta, quien fue entrevistado para esta investigación, comentó haber hecho un Censo de bandas de rock junto a Raúl Ortega en 1998, que fue financiado por FONDART. A continuación, ahondaremos en estos antecedentes para tener una idea más cabal sobre el rock en Antofagasta.

Christian Castro (2010), antropólogo social, declara que su reportaje no intenta ser una historia oficial sobre los orígenes de estas manifestaciones musicales en Antofagasta, sino que su objetivo es:

...aportar al rescate de la memoria de esos años, para ir construyendo su historicidad, en diálogo con otros anteces [sic] e interesados en investigar sobre estos hechos y experiencias que constituyeron el inicio y la apertura de un circuito social y cultural alternativo en Antofagasta (s/p).

Con ello, Castro, no permite conocer hitos claros del desarrollo del rock a nivel antofagastino, pues propone una visión más subjetiva de su construcción.

La tesis “Rock en Antofagasta” (2014), nombrada anteriormente, se centra en las problemáticas de los factores de la cadena de producción (fomento, producción, difusión y consumo) propios de la industria musical de la ciudad, desde la perspectiva de las organizaciones culturales, gestores y bandas rockeras locales (Andrónico et al., 2014, p. 9). Este trabajo representa un antecedente relevante, sin embargo, relata exclusivamente acontecimientos actuales, lo cual deja un vacío en el análisis del desarrollo histórico de este fenómeno musical.

El Censo de bandas de 1998 que menciona Rossi, por otro lado, se enfocó en cuatro puntos de la ciudad: norte, centro, centro sur y el sector conocido como Jardines del Sur –el más acomodado de Antofagasta–. En ese momento se catastró a 120 bandas que ensayaban por lo menos dos veces a la semana y que llevaban un año en ello. Lo que no se puede determinar aquí, es si eran bandas con creaciones propias o bandas con repertorios de *covers*. Tampoco se precisa si eran representativas de alguna forma o estilo de rock. Cabe señalar que, por desgracia, este censo no tiene formato digital, y tampoco se encontró una copia física del mismo.

Por lo anteriormente expuesto, para poder describir el contexto histórico del rock en Antofagasta me he basado principalmente en testimonios recopilados en el curso de esta investigación. La falta de antecedentes al respecto me llevó a ampliar el número de personas consideradas inicialmente para entrevistar. En un principio se trataría únicamente de bandas, pero finalmente incorporé a gestores culturales y otras personas clave, involucradas en la escena musical local.

Antes de pasar a la revisión histórica, veremos un cuadro con algunos acontecimientos importantes identificados en la ciudad.

Nombre	Descripción	Fecha
El Galeón	Bar en forma de barco en el que se hacían conciertos.	Década de 1970
Discocentro	Tienda de discos.	1979-presente
Los Prisioneros	Primer concierto de Los Prisioneros en Antofagasta en el estadio Green Cross.	1984
“Dubidu Jazz”	Sala de Jazz creada por Carlos Wastavino.	1985-1989
Programas de radio	Programas radiales especializados en rock.	Mediados de los ochenta
“Tocatas”	“Tocatas” en las torpederas, el Balneario y el paseo del Mar.	Mediados de los ochenta
Primer concierto de metal	Realizado en el patio de una casa y organizado por Patricio Jara (los tres conciertos).	Junio de 1989
Segundo concierto de metal	Realizado en el gimnasio	Septiembre de 1989
	21 de mayo.	
Tercer concierto de metal	Realizado en el sindicato de panaderos en la calle Uribe.	Principios de los noventa
CarWast	Empresa de producciones.	1992-presente
Black Shop	Tienda de material y discos de rock.	1992-presente
Sadism	Banda Santiaguina que se presenta en Antofagasta.	1992
Kilómetro 12	Revista de acontecimientos	1993-1992

	culturales de Antofagasta.	
Festival de bandas de rock	Concurso de bandas locales que incentivaba a la creación propia y con premios monetarios.	1997-2014
“Escuelas de rock”	El programa “Escuelas de rock” llega a Antofagasta.	2001-presente
ARMA	Agrupación de rock-metal de Antofagasta	2004-presente
Audiomusica	Tienda de instrumentos musicales.	2006-presente
COBRA	Corporación de bandas de rock de Antofagasta.	2015-presente
Escuela de música popular	Escuela en la cual se instala el bajo, la batería, la guitarra eléctrica y el canto como un proyecto curricular.	2006
“Audiopercepción”	Jornadas musicales realizadas en la Universidad Católica del Norte.	Nuevo milenio (años sin especificar)
Deep Purple	Banda inglesa que presenta un concierto masivo y gratuito en el Club Hípico de Antofagasta.	28 de febrero 2009
“Un webshow aún sin nombre”	Show de internet en el cual invitaban a artistas de Antofagasta.	2010

“La Perla del rock”	Festival organizado por la 2015-presente corporación COBRA.
----------------------------	---

Tabla 1: Acontecimientos importantes dentro del rock en la ciudad de la ciudad de Antofagasta. (Fuente: entrevistas realizadas).

2.1 Inicios (1966-1979 aproximadamente)

El inicio del rock en la ciudad es difuso. Patricio Jara (entrevista, 2016) asegura en su entrevista que probablemente existieron las habituales orquestas de los sesenta, las cuales pudieron tocar rock en su repertorio, pero considera que no podría calificarlas como bandas. Christian Rossi (entrevista, 2016) por su parte, cuenta que por esta década la instrumentación que se usaba solía ser de marca, como en Estados Unidos –bajos Fender, baterías Slingerland, etc.– o instrumentos creados por los mismos músicos debido a que era lo único que se podía conseguir.

Para Rossi (entrevista, 2016) son dos los lugares de la región que aportan antecedentes: Chuquicamata y “el puerto”. Entre los factores socioculturales claves de los sesenta encontramos la administración de Chuquicamata, con la cual se instala una cultura norteamericana de la mano de los supervisores, ingenieros y gerentes de Estados Unidos que trabajaban en la mina. De hecho, el campamento minero era conocido como la “Nueva Jersey” por su arquitectura e infraestructura basada en dicho estado. Esto permitió que en la región de Antofagasta se tuviese un temprano acceso a tecnologías traídas por los norteamericanos, entre las que destaca el primer sonido de cámara de eco o los primeros instrumentos electrónicos. Durante esos años aparecerían las primeras bandas de la zona: Los Fénix de Chuquicamata y Los Golpes de Tocopilla, fenómeno que iría paralelo a los Ángeles Negros de San Carlos, banda de mayor renombre en esos años.

Acorde a lo informado por Rossi (entrevista, 2016), es gracias a Los Fénix que surge el sonido de la cumbia chilena entre los años 1965 y 1975. El entrevistado va más allá y asegura que los conocidos Viking 5 de Coquimbo serían una copia de Los Fénix.

En el capítulo anterior, se mencionó a Los Fénix aludiendo que esta banda grabó singles con RCA Victor en el año 1966, editándolos en otros países como Perú y Bolivia, alcanzando grandes niveles de ventas y popularidad (González et al., 2009, p. 710). González y otros (2009) aseguran que en el norte del país, los grupos juveniles electrónicos estaban favorecidos por el puerto libre de Arica (p. 610), pero al parecer en la región de Antofagasta no era así, ya que la llegada de instrumentos se hacía posible gracias a los trabajadores de Chuquicamata y no a la proximidad de la zona franca.

“El puerto” es mencionado por Rossi (entrevista, 2016), quien recuerda haber visto cómo llegaban instrumentos por medio de los barcos, aunque en menor medida que en Valparaíso y en una época bastante más tardía. Rossi recuerda que aproximadamente en los años ochenta, la primera batería que vio físicamente fue la del hijo de un marinero norteamericano.

El mismo entrevistado afirma que la llegada de la tecnología a la región permitió una conexión sonora que posibilitó la aparición de varios estilos musicales, como el neofolklor andino –que no es lo mismo que la nueva canción chilena o el neofolklor–, que él califica como un estilo “urbano, rescatista e indigenista”, que sólo después del año 1975 incorporaría temáticas sociales. La banda que logró más éxito de este estilo es Illapu, aunque –asegura– hubo más bandas de esta corriente. Rossi agrega que en las ciudades aledañas, como Calama y Tocopilla, hubo también agrupaciones de este estilo, lo cual creó en los músicos de Antofagasta una conciencia acerca de la amplitud del movimiento –“un mapa sonoro en la región”, según las palabras del entrevistado–.

La primera banda que recuerda Rossi es Acid Brain, que tocaba por los años 1970 a 1975, dedicándose a los *covers* de Led Zepellin. Otra banda de la época, llamada Dulce Infierno, también se dedicaba a hacer *covers* de hard rock

El lugar de reunión era “El Galeón”, un barco ubicado en la playa que funcionaba como bar y donde se reunían los hippies de los setenta. El rock en esos tiempos estaba relacionado con el “carrete” y las fiestas.

En 1979, se instala en Antofagasta la tienda Discocentro, que antes vendía sólo discos, pero desde que se hizo más rentable comenzó a vender instrumentos (El Mercurio, 2011).

2.2 Los ochenta

Durante esta década, un hito de gran trascendencia en Antofagasta fue la reforma universitaria de 1982, que afectó negativamente al ámbito cultural en general (Rossi, entrevista, 2016). Al respecto, él mismo destaca la desaparición del Conservatorio de Música de la Universidad de Chile en la ciudad nortina, el cual pasó a manos del Instituto Leonardo Da Vinci. Actualmente funciona como Liceo Experimental Artístico de Antofagasta, pero no como Conservatorio universitario. Según Rossi, este “apagón cultural” provocó que desaparecieran las carreras humanistas y los estudios continuos de licenciatura en Artes de la Universidad Católica del Norte; inclusive, los talleres proporcionados por las universidades fueron igualmente desmantelados. A esto debe añadirse que gran cantidad de archivos acopiados en las universidades de la zona desaparecieron durante esos años, incluyendo archivos de la Hemeroteca de la Universidad Católica de Norte, proceso que finalmente conllevó que cesara el cultivar música en la universidad.

Castro (2010) sostiene que para contextualizar el fenómeno del rock en el área, debemos recordar que entre 1980 y 1986 se manifestaron en la ciudad algunos eventos importantes, destacando el concierto de Los Prisioneros y Aparato Raro, junto a Panorama (banda local) en 1984. Por esos tiempos que también surgió la venta de muñequera con púas, cassettes piratas de heavy metal y cortes de tipo punk o new wave. Castro menciona entre los hechos relevantes de la década la apertura de la tienda “Burbuja” –ubicada en el centro comercial Caracol– en la cual se podía encontrar referencias a estas tendencias:

... posters, dibujos y parches que habían en la tienda a modo de decoración; pero es a partir del 87 que este local comienza a traer algunas poleras, parches y música (más por encargo) pues tenía contacto directo la legendaria tienda de discos, RockShop de Santiago (s/p).

El primer acontecimiento importante de este decenio, según Jara (entrevista, 2016), ocurrió en 1984, cuando Los Prisioneros editaron “La voz de los ‘80” y tocaron en el estadio Green Cross en Antofagasta. En este concierto, los sanmiguelinos fueron teloneados por una banda local. Jara también menciona al pianista Carlos Wastavino, mandamás del estudio CarWast, creado frente a la necesidad de contar con infraestructura técnica para sus presentaciones personales. En 1985 CarWast pone en funcionamiento “... la primera y única hasta hoy, sala exclusiva para la música Jazz “Dubidu Jazz”, que mantiene abiertas sus puertas durante cuatro años...” (CarWast Producciones, 2016, s/p). Ya hacia 1992, debido a la alta demanda de empresas particulares, la compañía comenzó a ampliar sus servicios, funcionando desde entonces como un estudio musical (CarWast Producciones, 2016), aunque en los últimos años ha disminuido sus niveles de producción (Rossi, entrevista, 2016)

Christian Rossi (entrevista, 2016), comenta que por el año 1986 se programaba en las radios de Antofagasta especiales de música rock grabados por los mismos jóvenes, que se emitían los domingos por la tarde. Sin embargo, antes del año 1987 en locales que vendían discos o derivados de la música –como la disquería de Marcos Torrico, Discocentro o CM Prat–, era difícil el acceso a material relacionado con el rock pesado (especialmente de thrash metal o punk) (Castro, 2010).

Castro (2010) indica que la escena thrash metal comenzó a desarrollarse en la ciudad probablemente en 1985, pero que es a fines de 1986 y 1987 que empieza a gestarse la escena *underground* muy ligada a adolescentes de colegios y liceos, y jóvenes de institutos y universidades. Según Juan Carlos Villarroel, co-editor del fanzine *Blessed Slaughter* y miembro de la banda Regurgitation Deceased –y quien fue entrevistado por Castro– la escena *underground* nació en el Colegio San Luis (Castro, 2010), coincidiendo con lo expuesto por Jara (entrevista, 2016). Villarroel (en Castro,

2010) explica que se trataba de grupos pacíficos que convivían con otros grupos de características *underground*, como el hardcore y el punk. Además enfatiza el fenómeno de intercambio de material musical, imitación de lo que sucedía en Santiago y que permitía la circulación de bandas y sonidos entre los jóvenes, existiendo lugares específicos donde se juntaban a intercambiar material.

Ya en 1987 comienza la búsqueda de información, comunicación entre grupos, intercambio de material con otras ciudades -y con otros países-, la creación de fanzines, etc. A fines de ese mismo año, varios próceres de la escena local viajan a Santiago a conocer de cerca el circuito capitalino, mientras que a nivel local se establece como punto de encuentro sabatino el Paseo Las Palmas, donde entran en contacto con gente de Calama, Chuquicamata, Tocopilla, Iquique y Arica (Castro, 2010).

Durante la década de los ochenta, fue definitoria la forma de intercambio de material, desarrollado prácticamente en su totalidad a través del servicio de correo tradicional. En este sentido, el traspaso era de mano en mano y se consideraba como un tesoro. En su libro *Pájaros Negros* (2012), Jara cuenta que la revista *Insanity* –editada por Fernando Mujica y publicada por primera vez en abril de 1987–, estableció los cánones para que las revistas nacionales subterráneas que habían quedado atrás, debiesen readecuarse y actualizarse, pues el *underground* apareció con una estética totalmente nueva. La primera edición de la revista fue de 26 páginas que nombraban a bandas desconocidas y con mucha provocación gratuita (Jara, 2012, p. 99). Entre las curiosidades de la publicación, podemos mencionar que estaba hecha a partir de fotocopias de tamaño carta. *Insanity 2*, por su parte, constó de 48 páginas en medio oficio y perfectamente fotocopias. Este número incluyó más información y variedad de estilos musicales. A mediados de 1988 salió la tercera y última edición de *Insanity*, la única realizada en una imprenta propiamente tal.

Jara (2012) resalta la forma en que obtuvo la revista *Insanity* en Antofagasta, pues esta sólo se distribuía en Santiago y llegó a sus manos a través de un compañero de curso que había visitado la capital, obteniendo la copia en el Paseo Las Palmas de Providencia. Según relata el mismo Jara, en la década de los ochenta, ya había metaleros

en Antofagasta y se conocía de la existencia de otras revistas de este estilo. Jara se decidió a encargar la revista para que fuera enviada a Antofagasta, sin embargo, el envío se retrasó tanto que un verano, cuando viajó a la capital, se encontró con Mujica –editor del medio– en persona, fuera de la tienda “Rock Shop” (tienda de Santiago), recibiendo finalmente una copia.

En el verano de 1988 la escena de rock local crece e “...involucra mayoritariamente gente thrash y algunos hardcores y punks; paralelamente y aparte existen personas que participan de tendencias como el postpunk, Dark, y New Wave” (Castro, 2010, s/p). Los lugares clásicos de encuentro en esta época fueron la planta baja del centro comercial “Caracol” y luego en la calle Prat. Algunos metaleros fueron entrevistados en la Radio Antofagasta AM, la primera emisora de la ciudad en la que se escuchó a Slayer (Castro, 2010).

En 1988, tocaron en Antofagasta bandas peruanas de thrashcore y hardcore punk, Curriculum Mortis y GX3, aprovechando su retorno luego de presentarse en Santiago. Aún para esa fecha no se registran conciertos en la ciudad, sólo eventos en fiestas de colegio o liceos, espacios donde se emiten canciones más roqueras para “bacilar” (Castro, 2010). En general, la escena de esos años se conforma por grupos asociados a sectores territoriales, con puntos de encuentro como las cercanías del Teatro Municipal y otros lugares, como indica Castro (2010):

...algunos van al Tupamar y después a un costado del Marina Club (hoy restaurante Puerto Caliche, Av. República de Croacia) donde se reúne un segmento de la juventud de la época a “taquillar”, también están las Ruinas de Huanchaca y los propios espacios que la gente de la escena establece dentro de su sector y empiezan a cobrar vida desde esos años hasta los noventa: las Torres de Codelco, el Trocadero, la Coviefi, el Curvo, calle Iquique, Plaza Matta, Población Oriente, la “H” (Helipuerto de la costanera), el Hoyo de Satán, el cerro de la Población Militar, entre otros lugares (s/p).

Un hito clave de esa década fue el lanzamiento del primer fanzine de la ciudad: *Deadly Regurgitation* (1986), efectuado por Necro y Dextro, sus editores. En 1987 surgen *Dark Thrash* –fanzine con varios números a su haber– y *Death Chaos*. Cabe señalar que entre los años 1987 y 1992 existe un amplio registro de este tipo de publicaciones, aunque las que lograrán finalmente consolidarse serían principalmente *Blessed Slaughter*, *Nasty Death*, *Skull Crusher* (de Tocopilla), *Repulsion*, *Morbid Visions*, *Reek of Putrefaction* y *Rotten Magazine*, entre otras. En el año 1990 aparece el primer fanzine punk en antofagasta: *Toxoplasma*.

En lo que refiere a los registros audiovisuales, a fines de los ochenta “Algunos de los conjuntos de Antofagasta, graban demos, ensayos y algunos registros de audio en vivo que hacen algunos asistentes a los conciertos” (Castro, 2010, s/p). Inclusive, existe un cassette editado de la banda Asphysiated.

Las primeras tocatas nacen a partir de fiestas thrash y el deseo generalizado de la gente por vivir estas experiencias, lo cual provocó que se organicen y auto gestionen sus encuentros. Ese sentir se concreta en un garage de calle Díaz Ganas antes de llegar a Manuel Rodríguez, en junio de 1989. En este evento pionero se presentan: “Antifashion (Punk), Asphysiated (Thrash), Dr. Utrículo (Thrashcore)” (Castro, 2010, s/p). Esto se logró gracias a que los estudiantes del Colegio San Luis gestionaron la amplificación y tarimas para montar el espectáculo –entre ellos Patricio Jara, hoy periodista, a quien entrevisté para esta investigación—. Jara es un actor clave para el desarrollo de la escena en la ciudad, pues no sólo pertenecía al colegio mencionado, sino también fue vocalista de Asphysiated y editor del fanzine *Dark Thrash*. A la tocata, asistieron cerca de 100 personas y se presentaron las bandas de thrash metal, hardcore y punks, que compartían entre ellos las guitarras, bajos y baterías.

La segunda tocata se realizó el 19 de agosto de 1989 a las 18 horas en el Gimnasio 21 de mayo, contando con la misma planta organizadora que el anterior. El evento fue más masivo e inclusive contó con presencia femenina –aunque como espectadoras, pues su participación era casi nula en esa época–. “Las bandas que se presentan fueron: Asphysiated, Regurgitation Deceased (Death Metal – Deathcore), Dr.

Utrículo, Squad Protestant, Asocial Uniforms y una banda de Calama – Chuqui que hacía versiones de Cryptic Slaughter, Exploited y Sex Pistols” (Castro, 2010, s/p).

Esto ocurría mientras en la ciudad comienza a gestarse un sentimiento de temor hacia la existencia de presuntas sectas satánicas locales, desde fines de los ochenta, como indica Castro (2010):

Desde el año 1989, había aparecido una supuesta secta satánica (entre ellos los denominados, “Katrúws Kill”) que hacían ritos crueles con animales, nadie nunca supo si acaecieron de verdad y si había gente de la escena involucrada en ello, pero existieron los rayados de los nombres de estas “grupalizaciones oscuras”, simbologías asociadas a un “satanismo callejero” y algunos vestigios de presuntos rituales. Situación alentada, en parte, por algunos medios de comunicación locales; tanto así, que esto del “satanismo” fue tema en los medios de la capital, como el programa Informe Especial que vino espasialmente a la ciudad y entrevistó a un integrante de la escena, Amilcar integrante de S.D.N. (s/p).

2.3 Los noventa

En los noventa, ya se puede apreciar un circuito *underground* más establecido en la ciudad y que involucraba distintas tendencias musicales; la aparente unidad de este fenómeno duró tres años. Al respecto, Castro (2010) agrega que:

También es un tiempo, en que se presenta mayor represión policial a la gente de la escena, muchos van detenidos por sospecha y varios la pasan muy mal, y los reclamos sobre estos excesos no son escuchados por las nuevas autoridades de la “vuelta a la democracia”(es necesario recordar que rige la detención por sospecha). En varios colegios y liceos, son amonestados y perseguidos algunos alumnos que participan de estas corrientes, con reacciones y discursos, que rememorados en la actualidad (s/p).

A comienzos de los años noventa, las tocatas constituían epicentros de reunión para la corriente *underground* local en recintos como el Sindicato de Panificadores, Rencort Atlético, Pub “Studio”, Sedes Vecinales de la Favorecedora y Gran Vía, entre otras (Castro, 2010). Castro recuerda que durante la primera mitad de los noventa se organizan varios encuentros musicales en Antofagasta:

En ese lapso de años, de la primera mitad de los 90s, se organiza un encuentro llamado Bienal Underground (1991 aprox.) que incluía poesía, afiches, entre otras expresiones, también se hace la primera Fiesta Alternativa (1993 aprox.) en una discoteca que funcionaba en la parte baja de la Torre Pérez Zujovic llamada Zone, organizado por la gente de la escena y el apoyo de Eduardo, dueño de Black Shop, tienda especializada que aparece en ese tiempo. Tocan dos bandas y Marcelo Aravena (integrante de Anti-Fashion y Hot & Dark) participa como Dj (s/p).

Además, el autor menciona que en la Radio Sol FM (1992-1993) surgen pequeños segmentos donde tenían cabida los géneros más *underground*, destacando el programa “Por lo bajo” de Javier Cepeda (en Castro, 2010).

El antropólogo explica que a finales del año 1992, en 1993 y 1994, la escena *underground* antofagastina se separa: la escena thrash y punk toman rumbos diferentes, a la vez que emergen nuevas tendencias. Castro argumenta que:

Los años que vienen son la gestación de un nuevo escenario, de recambio generacional, de otras ideas o del reciclaje de lo anterior, de la masificación, mercantilización y reorientación de estas expresiones por agentes externos a sus campos de gestación, de la vuelta al *underground* o la generación de nuevos circuitos por parte de antiguos y nuevos protagonistas, de mayor facilidad en el acceso a la información y de inmediatez de las comunicaciones, como asimismo de una creciente institucionalización en cuanto normalización de las expresiones musicales “diferentes” en su contacto con las políticas públicas sobre la juventud y el consumo juvenil; también de profesionalización y producción en cuanto a bandas

y eventos, esto último, esfuerzo en que se involucra la tienda Black Shop al transcurrir la primera mitad de los noventa, entre otros actores de la ciudad (s/p).

Jara (entrevista, 2016), por su parte, sostiene que entre los 1992 y 1993 se produce el inicio del gran cambio en la ciudad. El periodista recuerda que el año 1992 toca en Antofagasta la banda capitalina Sadism junto a los locales de Telarium. Ese concierto “fija algo”, según él, al ser la primera banda de metal santiaguina que visita la ciudad. El evento de Sadism se realizó el 14 de noviembre de 1992 en el pub “La Iguana” y fue organizado por Eduardo Muñoz (entrevista, 2016) dueño de la tienda “Black Shop”. En otro concierto realizado en el mismo espacio, tocó una banda de metal locataria llamada Aggressive 6.66, activa desde 1991 y que se encuentra vigente hasta hoy. Rossi (entrevista, 2016) también atribuye el peso de este “gran cambio” al año 1992 en el cual existe una proliferación de bandas de metal, coincidiendo con lo expuesto por otros autores. De hecho, Muñoz (entrevista, 2016), también organizó varios eventos de la época y efectivamente abrió un pub con la idea de hacer tocatas los fines de semana con músicos de diversos estilos, pero tuvo que cerrarlo por falta de apoyo y de interés de la misma gente de la ciudad:

Era un espacio, pero llegó un momento en que la gente no quería apoyar, no quería pagar, yo estaba metido en un sector, en el sector más caro de la ciudad, frente al balneario, el sector más caro de la ciudad. El rockero obviamente le gusta tratar que los carretes sean gratis, no pagar por ni uno.

En este contexto marcado por el “regreso de la Democracia”, comenzaron a generarse lo que se podría llamar “nuevas oportunidades para la ciudad”, debido a que desde 1992 fue posible postular a fondos estatales para financiar proyectos culturales. Según la revista *Kilometro 12* (1993-1994), Antofagasta comenzó ser beneficiaria de estos fondos públicos desde el año 1993. Esta publicación (que constó de cinco números), se dedicó a hacer acotaciones sobre la cultura y las artes, además de reseñas de conciertos tanto de la ciudad de Antofagasta como de acontecimientos nacionales.

Patricio Jara (entrevista, 2016) atribuye un impulso grande a las disquerías que se instalaron en la ciudad. El 8 de agosto de 1992 abrió la tienda “Black Shop”, que constituyó un polo de concentración importante para la escena musical local, además de ser la primera disquería especializada en metal en la zona y la única que ha resistido hasta el día de hoy.

Eduardo Muñoz (entrevista, 2016), contó que en esos tiempos la escena se creó por la dificultad de poder realizar cosas en Antofagasta y que su local fue un lugar para acercarse un poco de estas cosas nuevas y desconocidas:

Esta tienda era como bien conocida en esos tiempo, estamos hablando de hace 24, 25 años atrás. Era conocido, porque yo traía cosas muy osadas para la época. O sea, mucha cruz invertida, mucho desmembramiento, mucho fetos y cuestiones así y que son típicos del rock y de las carátulas. Entonces para la gente era muy llamativo, porque no había donde más verlo.

La tienda sirvió de refugio, según Muñoz (2006), para varios adolescentes que querían participar en la escena, llegando a ser una representación juvenil de la época. Tanto así, que varias madres iban a buscar regalos para sus hijos allí.

En un contexto más amplio, debemos recordar que la globalización intensificada en esos años permitió una mayor preponderancia de la libertad de expresión, sumada al fenómeno de la masividad, como indica el mismo autor, quien menciona entre los hitos relevantes la llegada de MTV, el cable y más música a Antofagasta.

Rossi (entrevista, 2016) señala que el alcalde Pedro Araya generó los festivales de aniversario de Antofagasta –celebrado el 14 de febrero–, eventos que incluían entre su programación las “Actividades culturales de la juventud”. Un hito clave de estas actividades fue el primer “Festival de bandas rock” el año 1997. Es importante mencionar que este festival nació gracias a que en la versión del año anterior asistió la banda chilena La Ley, banda que manifestó su enojó al no ver artistas locales en la cartelera, por lo que invitó a la banda antofagastina Los Sobrevivientes a tocar con ellos en el escenario (Godoy, 2008 y Timeline, 2014). El festival duró desde 1997 al 2014. Con ello se promovió la masividad en la ciudad, particularmente porque el festival tenía

un seguimiento de prensa, se hacía en distintas juntas vecinales, dependiendo de las juntas comunitarias para su realización. Además, el festival proporcionaba estímulos monetarios para el primer, segundo y tercer lugar del certamen, lo que permitió que se registraran grabaciones las bandas del momento con esos fondos.

Una de las bandas representativas de esos primeros festivales fue la conformada por alumnos del Liceo Experimental de Antofagasta, el grupo Wothan (1998-2004). Según Rossi (entrevista, 2016), Wothan constituye un semillero muy importante de artistas, además de marcar un hito al transformarse en la primera agrupación que graba un disco en la ciudad en el año 1999.

A diferencia de Santiago donde fue más preponderante la escena grunge, en Antofagasta se internalizó el metal con mayor intensidad, según Rossi. Entre las influencias más preponderantes de esos años cuentan Motörhead, Iron Maiden y posteriormente Metallica, siendo representativas de esta línea bandas que aún hoy persisten, como Moto Perpetuo y Aggressive 6.66.

Rossi (entrevista, 2016) argumenta que entre los años 1992 y 1996 hay una proliferación musical muy vinculada con el desarrollo del rock latino, por lo que divide la escena del rock nacional de los noventa en cuatro grandes puntos:

- 1) Los relacionados directamente con el rock latino, como el grupo Cielo y el grupo del Profesor Danilo Thomson, agrupación que continua produciendo hasta el día de hoy, especializándose en el rock latino.
- 2) Bandas con una faceta más anglo, como La Ley, por ejemplo.
- 3) Aquellas bandas relacionadas con el metal y que se caracterizaban por tener dos guitarristas, un tecladista y una doble pedalera en la batería.
- 4) Y, finalmente, se podría incluir un cuarto punto de música funcional, la músicaailable.

Es en este periodo en el cual se produce un cambio de mentalidad, como indica Rossi (entrevista, 2016):

Y ahí, es a donde llegan y lo que te hablaba yo de ser muy comunitario, la cultura nortina tiene que ver porque aparece la música porque nos reunimos. En los noventa

cambió eso, cambia eso totalmente. Porque ya todo es más *sui generi*, porque nos gusta a nosotros, porque me gusta a mí, porque me gustan los grupos, yo soy parte de esa generación.

Christian Rossi (entrevista, 2016) afirma que entre 1998 y el 2000 comienza la creación propia, siendo testigo presencial de este fenómeno al comenzar a desempeñarse como productor en CarWast. Rossi agrega ese mismo año comienzan las influencias mutuas entre los jóvenes de la zona: "... la composición aparece porque el pájaro canta porque oyó a otro". Su teoría es que desde 1995 comienzan las influencias recíprocas, las bandas dejan de hacer *cover* y comienzan a crear, siendo un punto de inflexión en la música local durante la década de los noventa. Un evento que pudo incentivar el comienzo de la creación propia, fue la visita de Los Tres en 1995 al festival de aniversario de la ciudad (Timeline, 2014), ya que no sólo invitó a una banda nacional importante, sino que también era una banda de región.

Una gran impulso para la creación propia ocurre gracias al mencionado "Festival de bandas de rock", organizado por la municipalidad. Rossi cuenta:

Porque el festival del 96' tiene las bases de que hay que tocar temas propios, entonces sin darse cuenta la orientación de la gestión cultural estaba fomentando la creación. Porque en ese momento no era un acto consciente de la gestión cultural, era un gesto, solamente un guiño. Que toquen temas propios, que los cabros se... se den la pega.

El mismo entrevistado recuerda que hacia fines de los noventa emergen bandas con un rango de edad más amplio y hacia el 2000 aparecen las bandas de quinceañeros, porque el acceso de instrumentos se hace muy fácil, proliferando las bandas escolares.

2.4 Nuevo milenio

En su análisis sobre el contexto más reciente de Antofagasta, Jara (entrevista, 2016) asegura que el rock no es masivo en la ciudad, sino más bien *underground*. Indica

que este concepto debe ser manejado con cuidado, ya que el *underground* no siempre es una opción, siendo muchas veces la única alternativa. Por ejemplo, sostiene Jara, el hecho de que una banda de rock de Antofagasta se proponga a llenar el Estadio Regional es bastante improbable.

Jara, además, distingue entre cuatro a cinco generaciones de bandas en Antofagasta, clasificadas de manera temporal en: 1987, 1991, 1995-1996, las bandas del 2000 y ahí salta hasta las bandas del 2010.

Aunque el “Festival de bandas de rock” de los noventa ya no se realiza, existe un evento heredero conocido como “La Perla del Rock”, festival que se efectúa desde 2015 y en el cual se da cabida a bandas locales (Andrónico, 2015).

En el 2001 se instala la “Feria del disco” en pleno centro (Prat con Matta), trasladándose en el 2006 al mall, lo que permitió que muchos discos llegaran a la ciudad, aunque debido a la crisis de ventas de *Compact Disc* la empresa quebró, cerrando sus puertas en 2014 (Timeline, 2014).

En 2006 se inaugura el mall Plaza Antofagasta, centro comercial donde se instala Audiomusica, tienda especialista en instrumentos musicales, cuya llegada a la ciudad provocó una explosión de bandas. Por medio de esta tienda los instrumentos eran más asequibles, inclusive para los adolescentes.

Ese mismo año se inaugura la “Escuela de Música Popular”, proyecto donde el bajo, la batería, la guitarra eléctrica y el canto son parte del programa curricular. Los profesores de la escuela eran músicos populares locales de fines de los noventa, que “Llegaron a dar clases como músicos ilustrados”, según Rossi (entrevista, 2016), quien recuerda especialmente a Alejandro Mercado, guitarrista de la ciudad, considerado uno de los mejores de rock en Chile.

Por el año 2015 nace la agrupación COBRA (Corporación de Bandas de Rock de Antofagasta), organización abocada a la producción de festivales y conciertos de rock y metal. Paralelamente, el Consejo de la Cultura promueve el desarrollo de festivales, financiando los existentes. Rossi (entrevista, 2016) remarca que en estos años se han conformado agrupaciones que tienen personalidad jurídica y que organizan al rock en

los últimos dos años, siendo COBRA una de estas. ARMA, (Agrupación de rock-metal en Antofagasta) movimiento nacido el 2004 al que hace alusión Jara (entrevista, 2016), responsable de la edición de un DVD con bandas de Antofagasta y Santiago, proyecto audiovisual financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR) durante el año 2015. También se encuentra Cima (Colectivo Independiente de Músicos de Antofagasta), creada en el 2015 como respuesta a la falta de espacios para bandas en la ciudad y que se ha dedicado a la organización de eventos y clínicas de aprendizajes.

Con respecto al financiamiento estatal disponible desde 1992, Jara se pregunta si se puede hacer rock en este país sin apoyo del Estado; considera que todo suma, aunque finalmente existe un asunto de convicciones que incluso supera el tema de los recursos en muchas ocasiones, y así ejemplifica cómo anteriormente sin existir bares se lograba realizar conciertos en la ciudad. Sin embargo, sostiene Jara (entrevista, 2016), el influjo que políticas culturales han tenido en el desarrollo del rock ha sido importante en los últimos años. En este mismo análisis, Jara subraya como tema de relevancia creciente en la actualidad el fenómeno de las redes sociales, herramientas que permiten que la escena musical sea más productiva, aunque al mismo tiempo diluyen la identidad.

Por otro lado, Antofagasta ha tenido la fortuna de ser anfitrión de varios conciertos de bandas internacionales en este último tiempo. El más recordado es el concierto de Deep Purple. El portal “antofagastarock.cl” explica que el 28 de febrero de 2009 se presentó gratuitamente en la ciudad dicha banda, concierto al cual asistieron 36.000 rockeros. Esta página web nació en febrero de 2009 como una plataforma de Amigos del Rock de la ciudad de Antofagasta, mediante la cual los asistentes al esperado concierto podían reservar su invitación. El evento se desarrolló en el Club Hípico de Antofagasta, barajando una cifra final de 26.500 boletos a través de antofagastarock.cl. La importante iniciativa fue gestionada por la Corporación Cultural de Antofagasta, en colaboración con el Colegio de Arquitectos de Chile-Delegación Antofagasta. Cabe señalar que pese a que pretende ser una herramienta de difusión de proyectos antofagastinos, el portal web se encuentra bastante abandonado, careciendo de información sobre la escena musical de la ciudad.

En cuanto a las Universidades, suelen considerarse como espacios para tocar con fines de entretenimiento, destacando eventos como fiestas, la semana “mechona” o la celebración de aniversario de las carreras. Esto se manifiesta en las dos universidades tradicionales que se encuentran en la ciudad de Antofagasta. En el trabajo de campo, pude reunirme con Manuel Barrera, Jefe en el Área de Arte y Cultura de la Universidad Católica del Norte, quien desde hace algún tiempo está ligado a la música independiente de la zona, organizando conciertos, invitando músicos e impulsando un sello musical de este corte. Dentro de los eventos que ha organizado destaca “Audiopercepción”, el cual según el portal de la Universidad Católica del Norte (2016) se trata de:

Jornadas musicales que buscan divulgar el amplio espectro que cubre la música moderna y que no encuentran su espacio para darse a conocer en la ciudad o al interior de la universidad misma y, que de una u otra forma están presentes en el tiempo libre del estudiantado. Cada una de estas sesiones se desarrolla con una banda externa invitada a la que se suma una banda conformada por estudiantes de esta Casa de Estudios (s/p).

Aunque no se pudo conseguir las fechas exactas de la realización de estas jornadas, se estima que se desarrollaron para la llegada del nuevo milenio. La banda Wentru, que participó en esta investigación, fue parte de este evento.

En el trabajo de campo, se mencionó el proyecto “Marchantes”, una consultora especializada arte, cultura, medios e emprendimiento, cuyo objetivo es: “...concebir y/o implementar estrategias que contribuyan a mejorar la calidad de vida de las personas, aprovechando el potencial de las Industrias Creativas y Culturales” (Marchantes, Industria Creativa, 2016, s/p). Uno de los proyectos de esta consultora es un webshow llamado “Un webshow aún sin nombre” (Marchantes, Industria Creativa, 2014), el cual muestra a bandas de rock tocando en vivo en un set instalado en un living de departamento, además de conversaciones sobre la escena artística nortina. Hasta ahora, sólo se ha emitido una temporada en el año 2010, participando también de estas sesiones la banda Wentru.

Jara (entrevista, 2016) cuestiona que visitas internacionales como Arch Enemy (banda sueca de death metal que se presentó en Antofagasta el 4 de febrero del 2015

según elnortero.cl) o Rata Blanca (banda argentina de heavy metal que se presentó en la ciudad el 21 de noviembre del 2015), hayan influido con intensidad en la escena musical de la ciudad, al menos en comparación con lo que fue la llegada de la tienda “Black Shop”, por ejemplo, hito que generó un cambio notable, facilitando la adquisición de material.

El 5 de octubre de 2016, se realizó la primera versión del festival Alicanto, organizado por la CNCA, en el cual se presentaron varias bandas de “Escuelas de rock” de la ciudad, además de una banda invitada de Santiago y una banda santiaguina, Movimiento Original (Corporación cultural de Antofagasta, 2016).

2.5 “Escuelas de rock”

Como se mencionó anteriormente, las políticas públicas influyen en el desarrollo del rock a nivel nacional, siendo clave en el último tiempo “Escuelas de rock”, programa del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que se fundó en 1994 con el soporte de la ATR (Asociación de Trabajadores del Rock), la Secretaría General de Gobierno y el Ministerio de Educación, y que pasó a manos del CNCA en 2004, transfiriéndose oficialmente en el año 2007 en el edificio Institucional del Consejo de la Cultura en Valparaíso (CNCA, escuelasderock.cultura.gob.cl, 2016).

El área de Formación de “Escuelas de rock y música popular” abarca el territorio nacional a cabalidad y ha trabajado con bandas de la ciudad desde el año 2000-2001 aproximadamente, sin embargo es desde el año 2015 que comenzó a capacitar bandas en Antofagasta. El ciclo de ese año fundacional contó con la participación de más de 20 bandas y finalizó con una muestra en vivo que contó con la visita de la banda Weichafe y la invitación de dos grupos al festival Rockódromo en Valparaíso que se realizó en 2016; estas bandas fueron Pornokinesis y Los Prims. El programa se continúa impartiendo durante el presente año.

CAPÍTULO 3

EL CIRCUITO DE ROCK EN ANTOFAGASTA DESDE SUS PROTAGONISTAS

En esta investigación se consideraron diez bandas que aportaron con su testimonio, información sobre la situación actual del rock en Antofagasta. Todas ellas fueron formadas en dicha ciudad, pero solo siete residen ahí, mientras que las otras tres viven en Santiago. Cabe señalar que, dada la cantidad de bandas que componen la muestra, esta no se considera representativa, ya que corresponde solo a un estudio de caso en el cual los entrevistados fueron escogidos de forma dirigida. Además, no fue posible reunir en todas las oportunidades a las bandas completas, por lo que varias entrevistas se realizaron a uno o varios miembros como representantes.

A continuación, se presenta un cuadro que detalla el nombre de la banda, integrantes, años de vigencia, participación en el programa “Escuelas de rock”, ciudad de residencia y nombre(s) del(los) entrevistado(s):

Banda	Miembros e instrumentos	Entrevistados	Años de vigencia	Escuelas de rock	Ciudad actual
Aggressive 6.66	Luis Labarca: voz. Daniel Aguilera: guitarra. Rodrigo Anza: bajo. Mauricio Monardes: batería.	Luis Labarca.	1991-presente	-	Antofagasta
Moto Perpetuo	Yuri Rojas: guitarras. Alex Rojas: bajo José Garcés: batería.	Yuri Rojas.	1997-presente	Sí	
Cuna de Barro	Héctor “Tito” Córdova: voz. Daniel Rojas: guitarra. Ricardo Cortés: bajo y coros. Matías Gahona: batería.	Héctor “Tito” Córdova.	2010-presente	Sí	
Los Prims	Yerko Godoy: guitarra y voz. Iván Covarrubias: bajo y voz. Benjamin Ibarra: batería. Alexander Godoy: teclado.	Yerko Godoy. Iván Covarrubias. Benjamin Ibarra. Alexander Godoy	2012-presente	Sí	
saVio	Oscar Gac: Voz y guitarra rítmica. José Rojas: guitarra principal y coros. Andrés Soto: bajo. Pablo Gatica: batería.	Oscar Gac. José Rojas. Andrés Soto. Pablo Gatica.	2014-presente	Sí	
Vesage	Claudia Navarro: voz. Daniella Contreras: guitarra. Daniela Guerra: bajo. Paulina Contreras: batería. Anita Molina: Coros y synthes.	Claudia Navarro. Daniella Contreras.	2015-presente	Sí	

Los Trip	Ignacio Castillo: bajo y voz. Rodrigo Gómez: batería. Carlos Alfaro: guitarra y voz.	Ignacio Castillo. Rodrigo Gómez.	2015-presente	-	Santiago
Folkheim	Alexis: voz. Pedro “Peter” Muñoz: guitarra y coros. Erik Muñoz: guitarra. Andrés: teclado y programación. Nelson Vilaboa: bajo. Javier: batería.	Pedro “Peter” Muñoz. Erik Muñoz. Nelson Vilaboa.	2004-presente	-	
Wentru	Carlos Montivero: voz, guitarras y synthes. Daniela Castillo: voces, guitarras. Daniel Lattus: bajo. Renato Cortés: guitarras y synthes. Pablo Martínez: batería.	Carlos Montivero.	2008-presente	-	
Kolumbia	Camilo Catalán: voz. Matías Catalán: guitarra. Juan Ly Castro: bajo. Dani Cor Cas: batería. Nicolás Orellana: guitarra y teclados.	Matías Catalán.	2012-presente	-	

Tabla 2: Cuadro resumen de bandas entrevistadas.

3.1 Escena y circuito antofagastino

Para David Byrne (2014), una escena musical, específicamente de rock, debe poseer algunos puntos importantes para crear el “... momento especial en que un brote creativo parece emanar de una red social, como un grupo de galerías de arte, un vecindario o un bar convertido en el club de música” (Byrne, 2014, p. 271). El autor lo propone debido a su experiencia personal en New York en el icónico CBGB, un bar con escenario que logró una escena memorable a fines de los setenta y principios de los ochenta. Para esto, enumera las cosas que él cree fundamentales para una escena:

- 1) Hace falta una sala adecuada, en tamaño y situación, donde presentar nuevo material (p. 273).
- 2) Los artistas tienen que poder tocar material propio (p. 274).
- 3) Los músicos que actúan no tienen que pagar entrada las noches que no tocan (y quizá también cerveza gratis) (p. 275).
- 4) Tiene que haber una sensación de desapego por la escena musical dominante (p. 276).
- 5) El alquiler tiene que ser barato... y mantenerse barato (p. 278).
- 6) Las bandas tienen que cobrar con equidad (p. 280) –se refiere a lo que deben cobrar por presentarse, las bandas no pueden pagar por presentarse, pero tampoco pueden quedarse con todo el dinero del bar, hay que hacer un acuerdo justo–.
- 7) Hay que fomentar la transparencia social (p. 280) –indica que la interacción de los artistas con el público, debe ser fluida e igualitaria–.
- 8) Si hace falta, debes poder ignorar a la banda que está tocando (p. 282) –se refiere a, por ejemplo, que vayas al bar, sin necesariamente a escuchar a la banda, o a las bandas teloneras, pero lo importante es que estés allí–.

Primero, hay que tener en cuenta que Byrne (2014) habla desde una perspectiva anglo y si contrastamos lo que propone para una escena musical idónea con lo que sucede en Antofagasta, algunos puntos no se presentan en la ciudad, mientras que otros

simplemente no son del todo aplicables. El punto uno no es apreciable, ya que no existe un espacio con las condiciones y tamaños adecuados para presentar su trabajo. Ignacio Castillo, miembro de Los Trip (entrevista, 2016) mencionó al respecto:

Habían algunos pubs, obviamente los pubs pescaban más a las bandas que eran consagradas [...] En ese tiempo, no había un espacio para bandas emergentes y cosas así. Las tocatas, bueno en la UA redujeron mucho, no hay casi nada y la que quedan son como la UCN, la formación de la UCN la maneja la gente que está ahí. Que es como más difícil agarrar el contacto [...] Igual hubo un tiempo como que trataron de... sacar como más bandas como rock acá tocando, pero esos pubs con el tiempo fueron muriendo, de hecho el “Fusa” que era como una fuente importante así, como que traía bandas de rock, luego con el tiempo fue como cambiando los estilos de distintas bandas... iban como reggae o dj’s. Después un tiempo iban dj’s no más, no iban más bandas y... eso fue desapareciendo hasta que cerró el local. De hecho, como que no ha salido mucho, ahora el “Boliche” que era un local que estaba, está por lo menos haciendo algo actualmente en Antofagasta.

Yerko Godoy, miembro de Los Prims (entrevista, 2016), manifestó que pocos pubs trabajan con bandas locales: “En pocos lugares, súper pocos lugares ¿Cachay’? Hay como dos o tres lugares ¿Cachay’? Y la gente que va es porque quieren escuchar música nueva [...] El “Boliche”, el “Café del Sol” y “Quiltros”...”. Carlos Montivero, miembro de Wentru (entrevista, 2016) señaló que antes, el panorama era similar:

Entonces las tocatas bueno, siempre fueron así muy, muy independientes, desde el sonido, desde el lugar, o sea muy autogestionado, no había... hasta la aparición de la sala “Fusa” no sé si la cachay’ [...] esa sala, yo creo que marcó un hito un antes y un después en la escena antofagastina ¿Cachay’? Porque era, es la única sala acondicionada pa’ conciertos de un nivel, digamos medio alto, porque igual tenía una deficiencia de sonido, pero las mínimas, pero si estaba pensada en que tú fuerai’ a ver a una banda a tocar en vivo ¿Cachay’? Más allá de ir a un pub, que te sentabai’, ahí típico pub de Antofa, que son como todos iguales, cambia el nombre no más [...] pero el “Boliche” por ejemplo es un bonito espacio, a pesar de que el “Boliche” es de hace muchos años, es de hace años, el “Boliche” es un bonito espacio, pero no está acondicionado [...] abajo, en el subterráneo, pero siempre ha sido una escena muy precaria, creo yo. No, no, no funciona de manera tan profesional...

En la misma línea, Yuri Rojas, miembro de Moto Perpetuo (entrevista, 2016), también señaló que la falta de espacios adecuados es un problema:

La falta de espacios es uno, pero si hubiese un espacio por lo menos. Lo otro es que ese espacio pueda funcionar tranquilo, pero no, si empieza a funcionar un espacio empieza inmediatamente el tema de las críticas y un sector más conservador que se levanta y «No, si vienen chascones acá que fuman que toman y que meten bulla».

Pablo Gatica, miembro de saVio (entrevista, 2016), también coincidió con los problemas asociados a la falta de espacios [véase ilustración 2]:

Yo creo que ahora, en la actualidad, Antofa ha estado medio muerto, han cerrado varios locales de donde se podían hacer tocatas, el único que queda es el “Boliche”, “Casa Blanca” y para de contar...



Ilustración 2: Presentación de saVio en “Boliche RestoPub” (Ardiles, 2016).

Matías Catalán, miembro de Kolumbia (entrevista, 2016), explicó que no existen muchos espacios adecuados en Antofagasta:

Igual hacen, hay sala de concierto en todo caso, pero que yo sepa no hay mucha escena musical, o sea no hay mucho espacio para poder desarrollar una escena musical en Antofa a parte de la... que se yo, estar tocando en las universidades, en los café arte del colegio, los institutos [...] Tuvieron como que habilitar ese espacio para que se siguiera, para que siguieran habiendo lugares para tocar, porque que yo recuerde el “Boliche” existía desde siempre, o sea, existe desde siempre, pero el... y como siempre que está en un barrio residencial que es avenida Angamos y todo el cuento, mucha gente molesta por el ruido, entonces como que... no sé cómo es que ahora se está usando pa’ tocar.

A partir de las entrevistas realizadas, se constata que existieron espacios aptos para las bandas locales, entre las que se identifica la sala “Fusa”, considerada idónea y semi-profesional, pero la cual no continuó su funcionamiento, trasladando la actividad de las bandas a pubs y festivales ocasionales.

Por otro lado, en referencia al punto número dos señalado por Byrne (2014), donde indica que los artistas deben tocar su propio material, se constata que, si bien en Antofagasta existen diversas bandas que crean música original –dentro de las cuales se encuentran las bandas entrevistadas–, los lugares no otorgan prioridad para que se muestren sus composiciones, ya que esto no resulta atractivo para el público, mientras que las bandas de *covers* o tributos son más cotizadas para estos fines, como es el caso del Casino “Enjoy” de Antofagasta. Carlos Montivero, miembro de Wentrú (entrevista, 2016), enfatizó:

Si tú quieres tocar en el casino “Enjoy” que es una plataforma, es una plataforma mediática, porque mucha gente va, porque tiene buenas condiciones para tocar, la iluminación, buen sonido, bla bla bla. Y mucha gente se mueve por ahí [...] Pero la única forma de que tú puedas tocar ahí, es tocar *covers* ¿Cachay’? Tocar canciones de otros, excepto si eres de acá [Santiago]. Entonces ahí la lógica que [...] yo digo ¿Cuál es la lógica hueón’? ¿Cachay’? ¿Cuál?

Andrés Soto, miembro de saVio (entrevista, 2016), mencionó con respecto al casino:

Tocan bandas locales, pero de *cover* [...] nosotros, por ejemplo, si armamos un tributo vamos a poder tocar ahí. [...] eso es lo que lleva gente, si lleva más gente, venden más copete y es lo que les conviene [...] Aparte que son los mismos músicos que tiene una banda, que tiene música propia que arman una banda tributo y tocan, porque al final ahí te paga... lo haci' por las lucas al final y a lo mejor la emoción de tocar con hartó público y se llena.

El punto tres señalado por Byrne (2014), donde manifiesta que los músicos que se presentan en un local regularmente no deben pagar entradas aquellas noches en que no tocan, es poco aplicable en Antofagasta. Las bandas no pagan entrada el día en que realizan su presentación, ya que son los mismos integrantes quienes suelen organizar sus tocatas, y por lo tanto el sistema de ingreso queda también bajo su cargo, el resto del tiempo sí lo hacen. Sin embargo, no se les proporciona cerveza gratis, aunque en ocasiones se ofrecía como forma de pago. Yuri Rojas, miembro de Moto Perpetuo (entrevista, 2016), mencionó al respecto que:

... lo que es muy común también en la escena es que paguen con consumo ¿Ah? En mi caso particular, yo sé que soy un caso atípico en la escena metalera, yo no consumo alcohol entonces ahí siempre perdía, por ejemplo, nos decían ya, nos ponen no sé po, una java de cerveza pal grupo... sonaba pu, yo estaba tocando por bolita de vidrio, pero... pero en el fondo lo hacíamos por la música, o sea, lo que busca una banda es darse a conocer, es mostrar su música, poder partir.

En relación a este tema, Héctor “Tito” Córdova, miembro de la banda Cuna de Barro (entrevista, 2016) dijo:

Bueno un local que se llamaba “La Caverna” el Sebastián era el dueño y tocamos mucho tiempo ahí, mucho, mucho tiempo, pero siempre el sueldo de todas las bandas era cerveza. Fue muy buena onda una vez y nos llevó a Copiapó a tocar a otro local que abrió allá y no, excelente, cuando tenía al otro grupo, pero... también hubo otros locales que recibían las entradas y decían mitad y mitad, otros que te daban una atención, una elección, el bar abierto, pero no se profesionalizaba en nada como en tocatas y copete.

Esto es una situación que se refleja en todo el país, tal como señaló Erik Muñoz, miembro de Folkheim (entrevista, 2016), banda residente en Santiago:

... los recintos, el momento de llamar una banda todavía tienen el concepto de que la banda, lo que uno está haciendo es como un hobby y te están dando, te están haciendo poco menos un favor. «Te pagamos con cerveza y estaríamos y podíamos tocar para este lugar». Entonces, eso es lo que de a poco en el tiempo va matando la música.

Por otro lado y en relación al punto cuatro descrito por Byrne (2014), sobre que el circuito debe ser contrario a la escena musical dominante, en Antofagasta las bandas de rock perciben cierto desplazamiento con respecto a otros estilos de música, que tienden a ser más cotizados, o por otras bandas que tocan *covers* o son bandas tributo. Rodrigo Gómez, miembro de Los Trip (entrevista, 2016) comentó que:

Pa' lo que nosotros tocamos es más difícil, porque cuando se trata de eventos o cosas así, la cumbia, la pachanga es... lo piden a gritos, entonces si tú tenías una banda de pachanga o cumbia o por esa, por esa onda, te van a llamar al tiro. Por lo que desde que yo he llegado [lleva cuatro años viviendo en Antofagasta], las bandas que tocan solamente eso [...] la mayoría son universitarios y ya llega un cierto punto en que, por ejemplo a los niños chicos, por lo menos en nuestro tiempo, a todos les gustaba el rock. Era raro que a alguien le gustara otra cosa, las generaciones son distinta pu, [...] Es que a veces el reggaetón cosas que ya... yo hasta a veces ya me siento viejo porque ya no entiendo varias cosas que hablan... pero en general se da mucho eso en las universidades, me he dado cuenta bastante sí. Tanto acá y hay experiencias que han encontrado otros compañeros, que dicen que carretes, cosas masivas siempre está su pachanga y esas cosas, su Villa Cariño y cosas y que... sí, es música entretenida, música de fiesta y también un carrete es una fiesta, entonces es como que está, está pegando bien fuerte eso como...

Aunque hay una preferencia por la músicaailable o de fiesta, también muchas veces deben sucumbir ante los *covers*. José Rojas de saVio (entrevista, 2016), afirma:

De hecho, las mismas bandas que son como de estilo, por ejemplo las pachangas ¿Cómo se llama? Lo que dijiste tú [...] Los Condone, ellos como que en su show, porque ellos tocan ahí... casi todas las canciones son de los Cadillac o bandas... *covers*.

Y Andrés Soto, de la misma banda, lo corrobora:

Claro, por ejemplo, Los Condone, tiene tres discos ¡Tres discos po hueón! Y cuando tocan ahí en esa cuestión, tocan tres horas y de las tres horas tocan media

hora de temas propios, que a nadie los conoce, nadie los vacila, pero todo el resto sí, y están todos felices.

Continuando con lo propuesto por Byrne (2014), tanto el punto cinco –sobre que el alquiler debe ser barato– y el punto seis –en el cual plantea que las bandas deben cobrar con equidad– no son *a priori* aplicables a la situación que se observó en Antofagasta, ya que los pubs en que potencialmente se pueden presentar, generalmente no cobran alquiler y suelen ceder el espacio, dejando a cargo el sonido y la instalación, entre otros aspectos, a la misma banda. Sin embargo, y de acuerdo al testimonio de los entrevistados, arrendar una sala de ensayo en la ciudad es costoso, lo cual es un impedimento para bandas que no pueden practicar en un lugar propio. La banda Los Trip (entrevista, 2016), señaló que para ellos fue un gran desafío encontrar una sala de ensayo, ya que arrendaban una en el sector norte industrial de la ciudad, de la que desistieron, al enfrentar diferencias con el dueño, a lo que Rodrigo Gómez señaló:

Unos hechos que pasaron y fue... el nacho justo se cambió, se cambió a unos departamentos allá cerca del Líder y yo tenía la batería allá en Calama y entonces dije «Ya, ya, que este hueón' tiene espacio y toda la huea', voy a traer la batería pu» y ahí la traje. Ensayamos allá como tres veces y después hubo muchos problemas para ensayar allá y ya me la traje acá.

Y pese a que se buscaron otros lugares como sedes, terminaron ensayando en la pieza que arrienda Rodrigo Gómez. Dicho problema se manifestó dado que los integrantes de esta banda no son originarios de la ciudad de Antofagasta, sino que arribaron para estudiar allí, por lo que todos los integrantes residen en hospedajes.

Como las tocatas son mayormente autogestionadas, las mismas bandas suelen encargarse de las entradas, por lo que el mayor problema radica centralmente en la falta de espacios. Además, al ser casi todo el proceso resultado de la autogestión, no existen mayores diferencias entre el público y la banda, pues cuando se presenta más de una banda, las demás conforman parte del público, y por lo tanto, el punto siete descrito por Byrne (2014), sobre fomentar la transparencia social, no es coincidente debido a la situación local.

El punto ocho de Byrne (2014), que indica que, si hace falta, debes poder ignorar a la banda que está tocando, manifiesta que el pub puede aceptar gente que no precisamente asiste para escuchar a las bandas, sino simplemente a beber o conversar. Este punto representa un problema relevante, ya que las personas que van a tocatas suelen ir solo a ver a una banda, principalmente porque se debe comprar entrada – mientras que en otros pubs pueden entrar gratis– y el ruido no permite conversar, incitando que los pubs busquen métodos para atraer más clientela; por ejemplo, el “Boliche RestoPub” ambientó dos espacios, uno en el primer piso en el cual se ubica el escenario y otro en el segundo piso, el cual funciona simplemente como pub [véase ilustración 3]. Esta es una razón determinante para que no mucha gente vaya a ver a las bandas locales, a menos que conozcan a las bandas o sean cercanos a los miembros. Rodrigo Gómez de Los Trip (entrevista, 2016), dijo que entiende por qué la gente que quiere conversar, no asiste a los pubs donde se realizan tocatas:

Más que nada debería ser como un antro, más que nada, viendo la otra cara de la moneda tu cuando vai’ a un pub y queri’ conversar con alguien están tocando música en vivo es tan fuerte la música que no podí’ conversar con la persona. Entonces yo encuentro que así para tocar no tendría que ser un pub, sino un lugar donde vendan alcohol o algo así, pareció’ con una banda así. Que uno vaya a escucharlos quizás con alguien, así en el fondo, pero lugares que sean para eso como... no pub, porque los pubs como que los adecuan para que...



Ilustración 3: Presentación de Cuna de Barro en “Boliche RestoPub” (Ardiles, 2016).

Después de visualizar los puntos de Byrne (2014), la interrogante que se plantea, corresponde a si es posible que exista una escena musical en Antofagasta. Se observó carencia de ciertos elementos en la ciudad, y otros criterios que simplemente no son aplicables, sin embargo, sí se presenta lo esencial para que exista una escena musical, ya que se observan bandas con material propio, con gran voluntad de prosperar, lo que podría derivar en un desarrollo positivo de la escena del rock de la ciudad.

La tesis postulada por Andrónico y otros titulada *Rock en Antofagasta* (2014), corresponde a un antecedente reciente que es útil como referencia a lo que está sucediendo actualmente en el circuito del rock Antofagastino, por lo que se extrajeron los puntos más importantes de ella. Los autores centraron su investigación en dos grupos de personas, músicos de rock y gestores culturales. A partir de estos grupos, estudiaron

la cadena de producción –fomento, producción, difusión y consumo– y llegaron a las siguientes conclusiones:

Fomento: se debe principalmente a empresas privadas. Hay que tener en cuenta también la importancia de las universidades para crear espacios. El problema de la escena que afecta al fomento, es la falta de asociatividad entre bandas y gestores culturales (Andrónico et al., 2014, p. 25). Dos años después, podemos decir que el fomento de la música ya no solo se ha concentrado en privados, debido a que desde el año 2015 el programa estatal “Escuelas de rock” ha funcionado en la ciudad, lo que ha provocado que varias bandas participen, además de organizar varios festivales, como el Primer Festival Alicanto de Antofagasta –realizado el 5 de octubre de 2016– o que desde el 2015 se celebra el festival de “La Perla de Rock”, financiado por la municipalidad. Sin embargo, el problema de las universidades se sigue presentando, ya que se solicita a las bandas solo para fiestas, tal como señaló Rodrigo Gómez de Los Trip en su entrevista. Por otro lado, otros lugares como el casino por ejemplo, tampoco manifiestan interés en trabajar con bandas emergentes.

Producción: los autores dicen que uno de los factores más nombrados y criticados por muchos músicos es la existencia de bandas tributos que generan daño a la escena y dificultan el desarrollo de una identidad musical local, además de la preferencia de bandas de afuera ya consolidadas para eventos. Destacan además que los músicos mencionan la poca preparación de las bandas al postular a fondos estatales (Andrónico et al., 2014, p. 26). En cuanto a la producción discográfica, las bandas optan por una autoproducción, debido a lo anteriormente dicho.

Sin embargo, según lo visto en nuestra investigación, las bandas tributos no son tan criticadas; a pesar de que sienten que les quitan espacios como se mencionó anteriormente, atribuyen la culpa a los locales, no a la existencia de éstas. Los integrantes de la banda Folkheim (entrevista, 2016), no entienden el odio generalizado a las bandas tributo, por lo que Pedro “Peter” Muñoz expresó:

... las bandas tributos existen, porque la gente los sigue y eso es súper válido dentro de la música, así es la oferta y así es la demanda. Quizás las bandas tributos llevan

más gente, que nosotros aún estamos en el proceso de profesionalización por llamarlo de alguna manera.

De las bandas entrevistadas, ninguna tuvo problemas para la postulación a fondos concursables, ya que varios lo estaban haciendo en ese momento, y otros no tenían interés aún. En el caso de Los Prims y Cuna de Barro, postularon al fondo de la música en el presente año, mientras que la banda saVio, aún no manifestaba interés en postular. Daniella Contreras de la banda Vesage, mencionó que había charlas en las cuales se les enseñaba a realizar una postulación, pero que, según su opinión personal, resultaban engorrosas y que la ayuda finalmente no era demasiada. En base a las diversas opiniones, las bandas optan por la autogestión.

Difusión: no existe una red de apoyo entre los músicos y los gestores culturales, y al parecer tampoco se demuestra interés en generarla. La difusión actualmente sigue siendo escasa, en su mayoría depende netamente de las bandas; además, al ser la mayor parte de sus trabajos autogestionados, recae todo el proceso en sus hombros. Teniendo en cuenta la importancia de la autogestión para la producción y difusión, se profundizará al respecto más adelante. En todo caso, en este punto no parece haber cambios significativos en el último tiempo.

Consumo: no hay una fidelidad del público debido a la falta de espacios idóneos para presentarse (p. 27). Además, en Antofagasta se originó un fenómeno debido a los eventos gratuitos, ya que el público muestra preferencia por este tipo de eventos, adquiriendo la costumbre de asistencia a lo “gratuito”, lo que perjudica la escena local al considerarse las tocatas como “eventos pagados”. Para esta investigación, se asistió a un evento gratuito y otros pagados; el evento gratuito fue realizado en la calle y se observó masivo, mientras que los eventos pagados –lugares muchos más pequeños–, tuvieron escasa participación de público. Yerko Godoy de Los Prims (entrevista, 2016), relató una experiencia acerca de esto mismo:

Por ejemplo, nosotros hemos estado tocando en festivales de acá en Antofagasta, así gratis, se llenan po. 15.000 personas ¿Cachay'? Pero en eventos privados, de sellos que han venido acá Antofagasta, por ejemplo, los Artistas Records hace poco

tiempo hizo un evento acá en Antofagasta, la entrada estaba como a 1.500 ¿Cachay'? Y no había nadie, o sea, había 100 personas ¿Cachay'?

Andrónico y otros (2014) concluyen que la cadena de producción musical que ellos investigan –fomento, producción, difusión y consumo– no funciona de la manera esperada en la ciudad, y alistan los factores que conllevan a ese problema:

Falta de asociatividad entre los músicos rockeros y gestores culturales de Antofagasta (p. 30): diagnóstico acertado, porque a pesar de que algunas bandas han participado en eventos organizados principalmente por CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) y la Municipalidad de Antofagasta, la autogestión es lo que predomina al organizar tocatas; las bandas han manifestado que mayoritariamente ellos mismos organizan sus presentaciones.

Falta de una profesionalización de las bandas en la escena rockera antofagastina (p. 30): se observa escasa profesionalización en la escena, principalmente en cuanto a la paga de artistas se refiere. Sin embargo, la autogestión ha permitido que ellos mismos salgan de su estado amateur.

Falta de espacios acondicionados para el desarrollo de la escena rockera local (p. 31): es el problema principal de la escena, los lugares son pocos y no son idóneos para tocar. El lugar más nombrado, local que al parecer da bastantes oportunidades a bandas emergentes, es el pub “Boliche”, sin embargo, corresponde a un espacio pequeño en tamaño, donde los organizadores de las tocatas deben preparar todo.

Existe un público que no está educado en cuanto a la valorización del trabajo del músico (p. 31): Andrónico y otros (2014) mencionan que no hay una real intención de pagar para ver a los músicos. Situación cierta, ya que a los eventos gratuitos suelen ir muchas más bandas que a los de pago; por ejemplo en una tocata a la que se asistió en el “Boliche”, para la cual se debía cancelar una entrada de \$2.000, se observaron muy pocas personas. Sin embargo, para el Primer Festival Alicanto de Antofagasta [véase ilustración 4], al cual también asistí y el cual fue gratuito, llegaron más de seis mil personas (Consejo de la Cultura – Antofagasta, 2016). Además, en este festival participó una banda chilena de Santiago, llamada Movimiento Original, para convocar a más

personas. Ese día pude escuchar como una chica se acercaba a los encargados de sonido para preguntar a qué hora salía esta banda, lo cual me hizo preguntar si la mayoría de la gente estaba ahí para ver a las bandas locales o a la banda invitada.



Ilustración 4: Primer Festival Alicanto de Antofagasta 2016 (Ardiles, 2016).

Escasos sellos musicales en Antofagasta (p. 32): en la ciudad solo hay dos sellos musicales –Indiana Music Label y Rayo Verde– que trabajan con pocos músicos, lo que provoca que muchos artistas queden sin respaldo (Andrónico et al., 2014, p. 33). De las bandas que participaron en la investigación, al grabar, lo hacen de manera autogestionada, ellos mismos buscan y consiguen estudios de grabación y se financian con su propio dinero.

Fondos gubernamentales y problemas para postular (p. 33): Andrónico y otros (2014) dice que sí existen talleres inductivos para postular a fondos estatales, pero al

parecer no existe difusión. De las bandas entrevistadas, solo dos estaban postulando a fondos estatales, mientras que solo una, Vesage, manifestó que asistió a los talleres inductivos, pero que no han realizado la postulación.

Poco interés de los medios de comunicación locales en cubrir y difundir los espectáculos rockeros de la ciudad (p. 34): aquí realizan una crítica hacia que no existe prensa especializada en artes y cultura, lo que resulta cierto, ya que los diarios tienen una sección acotada para este tipo de noticias, aunque algunos canales locales cuentan con espacios dedicados a la música como “Norte Sónico” del canal Digital Chanel, espacio al que han asistido algunos artistas, a pesar de que no es considerado un buen punto de difusión por su baja audiencia. Yerko Godoy de Los Prims (entrevista, 2016), mencionó que: “... si queri’ hacerte promoción a un canal vai’ a TVN, al Mega, no sé pu, la Teletrece, al Chilevisión, porque está todo allá ¿Cachay’? En cambio, acá, si hay... no sé po... “Norte Sónico” [risas] y acá nadie ve esos canales”.

El circuito musical rockero de Antofagasta aún no logra consolidarse (p. 34): los autores dicen que se debe a que no hay un trabajo unificado de los diferentes actores que lo conforman. Las entidades gubernamentales, empresas privadas, gestores culturales, medios de comunicación y bandas locales. A pesar, de que hay instancias en que estas figuras trabajan de forma cooperativa, principalmente en las “Escuelas de rock” y el festival “La Perla del Rock”, las bandas siguen moviéndose a través de la autogestión y si llegan a tener contacto con otros entes, es por su propia búsqueda.

No existe una institución que aúne a los actores involucrados en la escena rockera local (p. 35): para el año 2014, aún no existía una red formal en el circuito musical rockero de la ciudad, por lo que los autores proponen la creación de una Cooperativa del Rock Antofagastino para profesionalizar la escena. En la actualidad, dentro de las organizaciones que trabajan con bandas de rock en Antofagasta, las tres que más destacaron durante el trabajo de campo fueron:

Sigla	Nombre de la agrupación	Años de vigencia
ARMA	Agrupación rock y metal de Antofagasta	2004-presente
COBRA	Corporación bandas rock Antofagasta	2015-presente
Cima	Colectivo independiente de músicos de Antofagasta	2015-presente

Tabla 3: Agrupaciones de rock en Antofagasta.

En la investigación realizada, hubo reuniones con varias personas involucradas con algunas de estas organizaciones. El caso de ARMA, es una agrupación que se centra principalmente en grupos de metal de la ciudad, de esta agrupación pude hablar con Salvador Rojas quien contó cuáles son sus principales trabajos, organizando conciertos de metal y realizando DVD's gracias al financiamiento del gobierno regional.

COBRA es una corporación que se formó para que los mismos músicos organizaran conciertos en la ciudad, dando el comienzo de “La Perla del rock”, festival realizado en el Teatro Municipal de Antofagasta y financiado por la municipalidad. Se pudo hablar con la vicepresidenta actual de esta organización, Daniella Contreras, ya que es la guitarrista de una de las bandas entrevistadas.

Cima es un colectivo que nació como respuesta al cierre de la sala “Fusa” y el pub “Deep Rock”, ya que con el cierre de estos locales, Antofagasta se vio con falta de espacios para la presentación de bandas. En respuesta, se creó este colectivo para generar estos espacios, además, han organizado clínicas para incentivar y cultivar más conocimiento entre las bandas, las que son abiertas a todo público. De esta organización pude reunirme con Pedro “Peter” Escobar, actual presidente.

También se nombró en las entrevistas al Sindicato Rock Metal de Antofagasta (SRM), el cual trabaja activamente con la agrupación ARMA. Sin embargo, esta agrupación no tiene personalidad jurídica, por esto para ingresar se debe pagar una cuota. Se centran principalmente en organizar conciertos de metal y registrarlos.

Aunque no es una agrupación, Ignacio Castillo de Los Trip (entrevista, 2016), mencionó a una productora de eventos que ha organizado varias tocatas en la ciudad:

O sea, la comunidad que ahora que nació hace poquito esa que hizo la niña de “IT eventos”, que es una niña que trabaja en Audiomusica que empezó a llamar bandas emergentes y todo [risas]. Y ahí, pucha yo le di “Me gusta” a su página y ahí me contacté con ella para poder sacar algunos eventos y meternos por ahí po, pa’ meternos al circuito así ya más semi-profesional por lo menos [...] Por ejemplo, los mismos eventos que está sacando acá la niña que no solo trabaja en este, sino que trabaja en varios pubs y está moviendo ese circuito y es como la encargada y es cara visible. Entonces hay alguien que se encarga de conglomerar, como pasó un poco con los metaleros, pero esto es como otra onda sí. De hecho, no solo tocan rock alternativo, tocan varios estilos, hasta blues, jazz de todo y... bueno rock principalmente, pero eso me gusto de esa idea está, que surgió de a poquito...

Luis Labarca de Aggressive 6.66 (entrevista, 2016), también aludió a las productoras de eventos como entes importantes en la realización de tocatas en la ciudad:

Por ejemplo, el sector sur está el “Boliche”, hay una niña que se llama Katherine no me acuerdo, que publica siempre en Facebook y está haciendo mucho evento; ella no sé si es de acá o no pero está haciendo mucho evento, hace poco apareció en la historia ¿Cachay’? Y está haciendo hartas cosas, están las productoras de siempre, hay unas productoras grandes que traen grupos grandes y traen gente, y lo que te puedo decir es que se está moviendo, todo el rato, todo el rato.

Algunas de las bandas son parte de estas agrupaciones, como saVio que pertenece a Cima, o Vesage que pertenece a COBRA. Además, las bandas Moto Perpetuo, Aggressive 6.66 y Folkheim, que son bandas relacionadas más con el género metal, han participado en eventos organizados por ARMA y SRM.

Es importante destacar que hay varias bandas que han preferido desligarse de estas agrupaciones. Como por ejemplo, “Tito” Córdova de la banda Cuna de Barro (entrevista, 2016), señaló que prefiere trabajar de forma independiente:

... acá tú tení’ Cima y está COBRA que son dos colectivos, pero también son súper selectivos, o sea súper personal mi crítica, pero mucho de los eventos o circuitos que hicieron eh... siempre fueron las mismas bandas y... a veces, pienso que si tú quieres hacer un evento de buen nivel, y esta cuestión si es excluyente y tú tení’ que buscar a los mejores grupos eh... también te preocupas de que el evento sea de buen nivel, entonces si ves que una banda del 1 al 7 está en un 2 y hay una banda que esta en un 5 o en un 6, la diferencia igual es grande, o sea, saber, ser responsable en el tema de la hora, tener una buena prueba de sonido, manejarte con los conceptos técnicos que requiere un evento, de la misma manera cooperar eh...

eso yo creo que genera un buen evento, pero para mí no es un buen evento eh... hacerte notar o que uno de los integrantes se haga notar para que incluyan en el otro evento ¿Cachay'? Porque en el fondo, en cuanto eventos se van a hacer, o sea yo voy a tener que cooperar en 3 eventos para que el cuarto me inviten, o sea, tocan tres en uno, tocan tres en otros, pero ¿Cómo? ¿Cómo se ve eso? ¿Dónde está el gato, cachay'? Entonces eso a nosotros nos molestó un poco en un principio y... como que nos separamos de los colectivos y hemos trabajado en forma independiente y nos ha ido súper bien y de la misma manera, cuando ellos hacen pequeños eventos ahora o han hecho pequeños eventos, no nos invitan, pero se entiende porque no pertenecemos a los colectivos, pero... tampoco nos quejamos po.

Los Prims (entrevista, 2016) solían pertenecer a una de estas asociaciones, pero decidieron alejarse por una experiencia personal, Yerko Godoy manifestó:

Por ejemplo, Cima es una agrupación de Antofagasta, ehm... siempre hacen eventos nosotros estábamos allí, dentro de hecho, cuando ganamos “Escuelas de rock”, y nunca nos habían invitado a un evento de ellos, nunca nos habían nombrao'. Tocamos en “Escuelas de rock” «Una banda de nuestra agrupación ganó» [...] Llenándose el hocico con nosotros y nosotros nunca fuimos parte de eso, pero nunca nos invitaron a un evento ¿Cachay'? Es como siempre son las mismas bandas ¿Cachay'? Y eso pasa con muchas agrupaciones, son como 4, 5 agrupaciones acá y siempre pasa lo mismo. Las bandas independientes son las que tiran más pa arriba, porque las agrupaciones en general siempre hacen lo mismo y con las mismas bandas.

3.2 Escena musical y del rock en Chile

Si nos centramos en el caso específico de Chile, Manuel Maira (2014) la describe en su libro *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica* la situación local. El autor explica que ser músico en Chile en realidad nunca ha sido un negocio fructífero: “Ni en el mejor momento de la industria la venta de discos fue un gran negocio para los músicos chilenos, excepto en contados casos. Hoy la posibilidad de generar un dinero considerable por ese concepto es aún menor” (Maira, 2014, p. 58).

Al igual que Byrne (2014), Maira asegura que la desaparición del CD, ha provocado una caída en el formato físico en Chile: “Durante la década de 2000, la venta de discos en Chile bajó en un 55 por ciento, caída que obligó a rebajar las cifras para

medir el éxito comercial” (Maira, 2014, p. 45), lo que provocó la desaparición de disquerías.

La tecnología ha demostrado que los parámetros del éxito han cambiado, ya no se rigen por las ventas de discos y los presupuestos de marketing han disminuido. Y es gracias a la tecnología que existen grupos chilenos que no son conocidos de manera masiva en el país, pero que tienen éxito internacional (Maira, 2014):

Respetados medios como *The New York Times*, *The Guardian* o el semanario *New Musical Express* han dedicado líneas a la nueva movida de rock sicodélico hecha en el fin del mundo. “Chile, la cuna del rock cósmico”, tituló el diario británico en una nota que destacaba el trabajo de dos nombres por lo general inadvertidos en los medios tradicionales chilenos: la banda Follakzöid y el dúo The Holydrug Couple (p. 120).

Entre las bandas entrevistadas, hay algunos que han actuado en el extranjero, a pesar de no ser bandas muy conocidas dentro del país. Carlos Montivero de Wentrú (entrevista, 2016), comentó cómo fue su experiencia, y la perspectiva que se tiene allá sobre lo músicos:

Una cosa que me gustó mucho, es que el 2014 estábamos ahí, nos citaron en un hotel que se llama M ¡No! W perdón, ya eh... nos contactaron unos canales, estaba un canal Argentino, pero una periodista argentina, pero de un canal de Austin, Estado Unidos y nos contactó el “Parlante Amarillo” que es un sitio colombiano que estaban cubriendo allá, en fin. Ya po y nos citaron a la entrevista una mañana y había diferentes bandas y estaban, de los chilenos estaban Dënver y nosotros y habían bandas de Argentina no sé ¿Y a quién crees entrevistaron primero? ¿De los chilenos? [...] A nosotros ¿Cachay’? Como por importancia, entonces fue como que súper loco, claro, porque allí yo comprendí que afuera y como que nos preguntaran «Y bueno ustedes ¿Cómo se llaman?». Bueno y nosotros así al lao’ «Ellos son Dënver». Son ultra conocidos en Chile ¿Cachay’? Entonces ahí te dai’ cuenta que es una cuestión de proporciones [...] Entonces ahí sucede lo que nos pasa a nosotros que acá, como que somos nadie, pero llegamos allá y somos más ínfimos, no sé si me entendí’ lo que estoy diciendo. Entonces ahí tiene que ver un poco con el enfoque país también porque allá estos canales no, como hay tanta oferta de artistas no endiosan a nadie, no hay un enfoque como de decir «¡Ah! Estos primeros, estos después». Como que te tratan de igual a igual y ese fenómeno fue súper bonito de verlo ¿Cachay’?

Folkheim (entrevista, 2016) también pudo hacer una gira en Europa. “Peter” Muñoz expuso que:

... la experiencia en Europa fue inesperada, porque nosotros básicamente íbamos con la, con la parada de, de tocar, de hacer bien, un buen trabajo, ensayamo’ hartito, pero nos encontramos con, con un público súper cálido, como que nos hicieron notar ese cariño cuando terminamos de tocar, las felicitaciones cuando, diciendo que, que... «Pucha que, que gracias por el show, no esperábamos un show tan bueno» y nosotros, así como «¿Qué está pasando?» [risas] Entonces, claro, bajo ese punto de vista que él, el tour por Europa superó todas nuestras expectativas. Yo iba con la idea de ojalá tocar lo más sólido posible y... y bacán po, pero el feedback con la gente fue una cuestión inesperada, fue muy, muy bonito.

Ambos ejemplos anteriormente expuestos son bandas residentes en la capital, sin embargo, la banda Cuna de Barro recientemente estuvo en Bolivia, asistiendo a radios y canales locales de Cochabamba³. Es importante destacar que estas giras internacionales, fueron gestionadas por las mismas bandas, lo cual demuestra que ésta es la forma de proceder para poder avanzar y visualizarse.

Vivir de la música en nuestro país es difícil y a pesar de las estrategias que se han tomado para fortalecer la música nacional –como por ejemplo, la ley que exige a las emisoras chilenas una cuota diaria del veinte por ciento de música local–, aún no se asegura que el objetivo final se cumpla: “Todos queremos que más músicos chilenos puedan vivir de lo que hacen y trabajar de manera profesional, pero eso, aun fijando una cuota, no queda asegurado” (Maira, 2014, p. 122). En cuanto a las oportunidades de los artistas emergentes, Maira asegura que no es fácil para nadie:

Una fase vital para el desarrollo de un artista es el escenario y en Chile las condiciones para una banda principiante (y no tanto) son generalmente indignas. Sonido horrible, lugares no acondicionados para una tocata y tratos insultantes son parte de lo cotidiano. Con más lugares bien equipados para tocar y mejores condiciones económicas, la escena se profesionaliza y más gente podrá dedicarse a la música. Habrá mejores *roadies*, mejores sonidistas, iluminadores y, claro, mejores shows. Al final de todo eso, habrá más público para solistas y bandas que crecen en un contexto que los empuja a subir el nivel. Como consecuencia de ese círculo virtuoso, esos artistas terminarán sonando en la radio, (que siempre buscará

³ Este viaje se realizó después de la entrevista.

sintonía), porque hay gente que los sigue. Gente que conectó con ellos en la instancia más verdadera: en vivo. Una legislación que fomente las tocatas en los locales nocturnos ayudaría mucho para que ser músico en Chile sea una opción profesional verdadera (pp. 124 y 125).

Otro fenómeno frecuente, es que no existe apoyo de los bares a los músicos (Maira, 2014, p. 125). “Tito” Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016), aseguró que tanto en Antofagasta como en Santiago no existen espacios:

... es un mal generalizado en Chile, o sea, nosotros hemos ido a tocar a Santiago, lo que es Calama, toqué en Iquique, toqué en Arica, toqué en Tocopilla. Y el salto a Santiago igual fue súper bueno y teníamos mucho temor de aceptación. Pero conversaba con las bandas de allá y es lo mismo, o sea, hay bares súper emblemáticos como “Bar de René” donde tocamos, tocamos también en el “Rey Toro” de Ñuñoa, pero ellos también tienen el mismo problema, o sea, son tantas bandas en Santiago y también tan poco locales, que también las competencias, o sea, respondiendo a su realidad, a su contexto es lo mismo que pasa acá, porque acá nace una banda, la competencia es mayor, menos locales, menos espacios pa’ tocar.

La razón de por qué la música chilena, especialmente el rock, no llega a ser conocida puede deberse a varios factores. Según Matías Catalán de Kolumbia (entrevista, 2016) la música no llega a las personas, porque el rock en Chile no es original:

... sinceramente no hay ninguna banda que me guste. O sea, soy fanático de Los Bunkers, pero se separaron, así que... así si me preguntai’, si me gusta alguna banda de las que existen hoy en día, no. Encuentro que son todas fomes y no sé, encuentro como no le... se preocupan más de cómo, de reflejar que están siendo autogestionadas que de preocuparse más de la del... de la consistencia del trabajo artístico que tienen ¿Cachay’? Encuentro que todas las bandas de rock, ahora como que encuentro que, ni si quiera se llaman las bandas de rock, sino son como de pop [...] No me gustan la mayoría de las bandas que existen hoy en día porque encuentro que son muy iguales ¿Cachay’? Es verdad, ponte tú pa’ mí que me perdonen los fans de Amarga Marga o las bandas que son de diseño piloto, pero encuentro que son todas, cada banda es vez más idéntica que al anterior ¿Cachay’? Como que las canciones hablan exactamente de lo mismo...

Mientras que Luis Labarca de Aggressive 6.66 (entrevista, 2016), expresó que en Chile hay buen rock, a pesar de la historia ocurrida en el país:

El rock en Chile es fuerte, el rock en Chile es bueno, es bueno, tiene buenas bandas. Aquí hay yo te digo dentro de lo que es rock en Chile tení' bandas muy buenas ¿Cachay'? Si consideramos que nosotros somos un país que tuvo 16 años de gobierno militar y que en el proceso donde el rock es fuerte en el mundo, que es en los ochenta', donde salían todos los nuevos géneros ¿Cachay'? Chile estaba oprimido, las bandas que se logaron crear en ese proceso del gobierno militar, y que siguieron en lo posterior en la música actual, son bandas potentes y que han hecho, ya un proceso potente.

3.3 ¿Lo popular ya no es masivo?

Considerando los antecedentes, uno de los problemas que radica en la música popular del país, es que la música actual ya no es masiva. Juan Pablo González (2008) en su texto “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?” aborda la importancia de los estudios académicos en la música popular latinoamericana y expone sobre la música popular: “Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad” (González, 2008, s/p). Sin embargo, también manifiesta que: “... esta definición no ha perdido su funcionalidad, aunque, naturalmente, ha sido objeto de discusiones” (González, 2008, s/p) y por lo mismo el autor indica:

Según cálculos razonables, más de un 80% de la música que escucha el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere su práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias (s/p).

Según González (2008) esta música es masiva y mediática, porque llega a millones de personas de forma simultánea o al menos tiene la posibilidad de ello con la globalización y el internet. Además, la música popular es modernizante porque:

... su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y

que al crecer, la atesora. La música popular forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la metrópolis (s/p).

Sin embargo, pareciera que a causa de la diversificación de música disponible en internet, la música popular en general es menos masiva que antes. Maira expresa que: “La información está dispersa y hay que salir a buscarla. Los medios tienen que ir a las fuentes y no al revés, como ocurría antes” (Maria, 2014, p. 128). Lo que produce una contradicción, ya que, aunque la música está disponible en internet de forma asequible, no es escuchada de forma masiva, debido a que hay tanta información en línea que es imposible poder abarcarla en su totalidad. Carlos Montivero de Wentru (entrevista, 2016) habló de cómo el exceso de información no siempre tiene un lado positivo:

Hay demasiado, con esta cuestión del internet, todo llega a todo, pero se ha transformado en una especie de sobreexposición de todo, entonces como que, en el fondo, todo está en las redes y todas las redes y toda la red está llena de bandas y proyectos [...] Está sobre saturado, está sobre saturado, entonces como que cuesta un poco eh... encontrar algo más genuino, pero bueno así está la cosa.

José Rojas de saVio (entrevista, 2016) planteó la posibilidad de que su música no esté destinada a la masividad:

Que a lo mejor eso es pu. A lo mejor nosotros queremos 200 personas, pero en realidad estamos hechos pa' tocar a... 20 personas pu [risas]. Así como regionalmente hay que tocar pa' esa cantidad de gente y basta, con eso fue. Que uno se queda como con la idea así de la banda de rock tocando así pa' la muchedumbre, en realidad como que todos los músicos de rock apuntamos así como eso utópicamente, entonces por eso, entonces es como fome en cierto sentido que uno toque y vaya súper poca gente y pucha, eso es lo fome.

También es importante destacar que el rock siempre ha sido considerado en parte un fenómeno contracultural, por lo que nunca ha aspirado a ser tan masivo como el pop y otros géneros. Se debate en una tensión permanente entre masividad y un carácter marginal en su relación con la sociedad. Una de las tesis de Seca (2004) en su libro *Los músicos underground*, es que estos músicos tienen un discurso contradictorio, porque a pesar de tener una argumentación contracultural, buscan alcanzar fama y fortuna: esta

tensión se reflejó durante el trabajo de campo, pero de forma un tanto diferente, ya que las bandas no tienen problemas en mantenerse en un circuito *underground*, pero tampoco sienten desprecio a la idea de tener popularidad, de hecho, hay bandas que persiguen ese fin, como dijo Yerko Godoy de Los Prims (entrevista, 2016):

Al menos nosotros como banda igual tenemos su estrategia para llegar a la gente, a algunos acá en la banda no les gusta pero... es como... hacer una canción más pop de lo normal ¿Chachay'? No sé, nuestro estilo como rock ¿Cachay'? Entonces poner una parte más pop entre medio, es como si al final acá los que surgen son Gepe eh... Francisca Valenzuela, Ases Falsos, Javiera Mena, que son como pop ¿Cachay'?

“Tito” Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016) también expresó que realizan estrategias para llegar a las personas:

Las letras las escribo todas yo, tienden un poco a caer en una poesía un poco compleja, porque de repente las figuras literarias que se ocupan no son muy entendibles, ahora el segundo disco sí, un poco más digerible, pienso que es más entendible que el anterior y justamente, porque también hemos tratado de... de... focalizarnos un poco a lo que la gente consume ¿Cachay'? A escuchar grupos que están en este momento en Chile rodando.

Matías Catalán de Kolumbia (entrevista, 2016) anunció que no tiene problema en que su música se ajuste al gusto del público:

Encuentro que las bandas tienen como un pudor muy brígido con ser masivo ¿Cachay'? Como que eso, me carga, me carga esa paraa' [...] Si queri' dedicarte a vivir de la música no podi' tener un prejuicio con hacer música comercial ¿Cachay'? [...] Yo encuentro que lo más importante es como tener fe de que las bandas en su momento van a pegarse el cacho que no es malo hacer música comercial o música masiva. Que en un futuro se pierda el prejuicio en contra de las cosas que no son alternativas. Igual amo la música alternativa, pero tampoco tengo nada contra el *main streaming* ¿Cachay'?

Como se observó, existen problemas para atraer al público tanto en Antofagasta como en el resto de Chile. En el caso de la ciudad nortina, el público es limitado y la falta de espacios provoca que el rock no se relacione con la masividad. Este problema se

asocia también a las preferencias de la gente, ya que, como comentó Rodrigo Gómez de Los Trip (entrevista, 2016), el problema puede deberse a las mismas personas:

Por el momento yo creo que va a seguir igual, va a seguir ahí, dormío' porque la gente no está en esa paraa' todavía de nuevo, porque ya estuvo una vez así como con todas las cosas se van reciclando, pero yo encuentro que Chile no es un país que sinceramente, no sé si lo puedo decir frente a la cámara [risas] anda puro hueviando, realmente anda puro hueviando. La gente no sabe lo que quiere, la gente cree que está bien como está, la gente cree que merece más de lo que realmente necesita, la gente anda en una para' como *stand bite*, está ahí...

Iván Covarrubias de Los Prims (entrevista, 2016) manifestó una opinión similar:

Yo creo más en eso va más en que la gente súper poca culta y se anda escuchando puras hueas', o sea, es como que no saben valorar lo poco y nada que tiene de cultura que tienen acá en la ciudad. Suponte hay una banda buena y la gente no sabe apreciarlo ¿Cachay'? Como que la gente siempre se va a por los estilos como más orejas, que son más pegajosos, por así decirlo. Por ejemplo, el estilo de nosotros es como más llamativo a la gente que, suponte que nosotros estamos tocando en el centro y en un lugar público, va pasando la gente así «Oh, buena onda». Y se queda escuchando ¿Cachay'? Pero la gente no abre su mente a recibir como estilos más rebuscados ¿Cachay'? Como que todos se fijan siempre en... como... no sé po, lo que es más orejas ¿Cachay'? No ven más allá de lo que hay acá en la ciudad.

Debido a los testimonios citados, se puede apreciar que existe un sentimiento común en todos, acerca del esfuerzo de una banda y el interés del público, ya que por más que las bandas trabajen para lograr algo significativo, si el público no tiene la intención de conocer música nueva, todo el esfuerzo sería en vano. Entonces, para poder destacar, existen bandas que utilizan diversas estrategias para llamar la atención del público.

Es importante discutir por qué se da el fenómeno de que la música popular ya no es masiva. Se puede mencionar que en realidad hay varios músicos internacionales de rock que sí se podrían considerar masivos y que llenan estadios en varias partes del mundo, pero la mayoría de estos se hicieron conocidos antes del año 2000, por lo que su fama se construyó antes de la predominancia digital. Dentro de los músicos más actuales, también hay varios que podrían considerarse masivos, pero son excepciones y

mayoritariamente de géneros que no son rock, como el pop o la música electrónica. Por esto mismo, los músicos han buscado formas para adaptarse a los nuevos tiempos: por ejemplo, presentarse en locales pequeños o hacer giras en base a festivales de música.

De hecho, en el último tiempo se ha apreciado un auge de festivales por todo el mundo. Éstos tienen la fórmula de juntar varios músicos para una o varias jornadas seguidas, siendo uno o dos artistas la(s) función(es) principal(es). Además, permite que las bandas hagan conciertos paralelos en las mismas ciudades o en lugares cercanos.

En Chile ocurre la misma dinámica, hay pocos artistas que llaman a un público tan masivo por sí solos –aparte del caso de Los Prisioneros en el 2001, no me atrevería a asegurar que existan otros artistas que llenen el Estadio Nacional–, por lo que los festivales se han propagado por todo el país y Antofagasta no fue la excepción realizando varios festivales desde hace algunos años.

Si revisamos la teoría de Seca (2004) –de que los músicos *underground* tienen un discurso contestatario, a pesar de querer fama y fortuna–, llega a ser irónico que en la actualidad, la mayoría de las bandas no tengan problemas en admitir que les gustaría vivir de la música aun sin alcanzar grandes niveles de masividad; el inconveniente es que incluso esta opción al parecer ya no es una posibilidad.

3.4 “Escuelas de rock”

En el capítulo anterior, se menciona cómo “Escuelas de rock” llegó a trabajar en Antofagasta desde el año 2015 y dentro de las bandas entrevistadas, fueron varias las que participaron: Cuna de Barro, Los Prims, saVio, Vesage y Moto Perpetuo. En general, las bandas se mostraron satisfechas con su asistencia, pudiendo presentarse en varios festivales gracias a esta instancia. “Tito” Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016) manifestó una crítica sobre por qué se demoraron tanto en llegar a la ciudad:

... de Antofa se habían olvidao’ o sea, en Arica llevaban como tres años [...] Pero una clase de una semana con una tocata de cierre con Weichafe [refiriéndose al año 2015], lo encontré la raja, pero había que tocar un tema, por ejemplo un tema, una

semana de clases, súper pobre ¿Cachay'? Y yo hice la pregunta, justamente en las reuniones dije por qué Antofa ahora, si en Antofa hay lucas. Y... «No pero es que... como que se había postergado porque no estaban las herramientas». Encontré que la respuesta era súper mala y ahora fue más de un mes, lo encontré la raja porque vino gente súper preparada, súper profesionales y hubo mucha buena onda, se aprendió mucho entre los mismo asistentes a las “Escuelas de rock” que fueron las bandas que quedaron seleccionadas el años pasado. O sea, en el fondo todo eso igual te enriquece, porque tú aprendes a conocer también a alguien, de repente uno igual tiene prejuicios entonces... ahí nos conocimos hicimos súper buenas migas, entonces ahora sí po, yo creo que fue súper fructífero las “Escuelas de rock” y con un evento de cierre que tuvo sus desperfectos técnicos, la amplificación de salida, pero con un equipo, no sé, un escenario excelente súper buena onda que trataron de hacer todo lo más profesional posible con un *backline* de primera, no, súper bien, súper, súper bien.

El caso de Moto Perpetuo (entrevista, 2016) fue diferente, ya que participó antes de que las “Escuelas de rock” comenzarán hacer clases en la misma ciudad, pero a pesar de ello, Yuri Rojas lo consideró una experiencia muy positiva:

La primera vez que estuvo “Escuelas de rock” acá en Antofagasta, nosotros fuimos una de las seleccionadas para participar y para aparecer en alguno de los discos [...] Y fue el disco diez de las “Escuelas de rock”, ahí estamos con un temita, de hecho viajamos a Valparaíso, supuestamente eh... ese viaje era para que nosotros también, cada banda pudiera mostrar un poquito de su música y al final, por temas de temas de tiempo logística y otras cosas, cada banda solo tuvo la oportunidad de presentar un tema, que era el tema que aparece en el disco. Entonces... igual fue un viaje largo, una cosa aventura así, pero el espacio en el escenario se te hacía cortísimo, cortísimo. Nosotros teníamos un tema de tres minutos y algo, así que... que se paso volando, nosotros que estamos acotumbrados a tocatas de una hora o más de una hora arriba del escenario [...] que no sean tres minutos, era más el tema de viajar, armar, presentarnos y se acabó. Pasó volando, pero fue grato igual como experiencia [...] hay como un trabajo con la banda, un trabajo de enseñanza. Están los profesores de las distintas disciplinas, de canto, guitarra, bajo, batería, que te ayudan a pulir un poquito más tu ejecución, tu técnica. Recibes clases de producción música, te enseñan a mejorar más lo que tu estas entregando como tu producto en el fondo, tu música. Hay gente que no le gustó mucho eso, que pasó por la experiencia y no le gustó fue hasta casi traumática, porque de repente la línea de las “Escuelas de rock” es una línea que en lo personal yo comparto hartito de buscar tu identidad dentro de la música, entonces despojarse un poquito de esas cosas. Y las “Escuelas de rock” tiene esa consigna de que la música sea en español ¿Ya? Porque está dirigida al público de Chile, no al extranjero y temas propios [...] Lo mismo con el... con el tema de la... no solamente en el tema visual y la propuesta, sino también en lo musical, también son bastante exigentes, ya, de que puedas dar lo mejor de ti, entonces también hay gente que no soportó muy bien eso

del estrés al que ve sometido en esa clase de producción. Yo lo rescato como una tremenda experiencia, es positivo en la medida en que contribuye a hacer mejor las cosas y de una manera, con miras más profesionales.

También las agrupaciones de COBRA y Cima, han trabajado con la institución; aunque no como parte de una asociación como en otras regiones, sí han organizado eventos en conjunto.

El aporte de “Escuelas de rock” junto con la tecnología disponible en nuestros días, han provocado que los artistas sean conscientes de que pueden llegar a ser más profesionales. En el trabajo de campo se pudo apreciar que las tocatas han mejorado su calidad en el último tiempo y en Antofagasta este hecho podría deberse a estos dos factores. La tecnología ha permitido que desde su propio hogar las bandas tengan acceso a recursos que antes no hubiesen podido tener y las “Escuelas de rock” han aportado a que los participantes se hagan conscientes de los que les falta para poder mejorar.

3.5 “Todo fue autogestionado”

David Byrne (2014) señala que, para los músicos que quieren que su música sea escuchada de forma pública y desean poder vivir de ello, es importante saber cómo funcionan los negocios y las finanzas de la industria actual. Muchos artistas musicales diversifican su negocio y hacen contratos no musicales con empresas o amplían su trabajo en actividades no musicales (arte, libros, teatro, etc.). Pero si un artista quiere hacer dinero a través de la música, debe conocer cómo funciona ésta, y sobre todo por estos días en que el formato digital ha cambiado completamente la industria.

Byrne (2014) asegura que los principales cambios al hacer música en la actualidad son:

- 1) Los costes de grabación se van acercando a cero (p. 225).
- 2) Los costes de manufacturación y distribución se van acercando a cero (p. 226).
- 3) Los artistas ya no reciben grandes anticipos (p.228).

- 4) Actuar en directo es visto ahora como fuente de ingresos (p.230). Byrne (2014) y Maira (2014) coinciden en que los conciertos han adquirido una gran importancia en la actualidad. Este punto es relevante, no solo porque es una forma de ingresos más directa que la compra de música, sino porque según Jean-Marie Seca “El concierto confiere a los músicos alternativos su título de nobleza...” (Seca, 2004, p. 41), sobre todo porque el rock está destinado a ser interpretado públicamente.

Por lo anterior, Byrne asegura que han cambiando los modelos de distribución, ya que antes predominaba el formato físico, el que se ha visto reemplazado por el formato digital, por lo que se pregunta “¿Dónde encajan los artistas en este panorama cambiante?” (Byrne, 2014, p.232). Al respecto, plantea que antes había solo un modelo para hacer música, pero actualmente hay seis.

- 1) El contrato de 360º: cuando todos los aspectos del artista son manejados por productores, gente de marketing, abogados, contables y managers (p. 232).
- 2) Contrato de royalties estándar: “... la compañía de discos financia la grabación y se encarga de la manufacturación, la distribución, la prensa y la promoción” (p. 236).
- 3) Contrato de licencia: es parecido al contrato estándar, pero el artista retiene el *copyright* y la propiedad del master de la grabación (p. 247).
- 4) Contrato de participación en beneficios: “... viene a menudo en forma de propiedad compartida, al 50 por ciento, del máster de la grabación. A diferencia del contrato de licencia, todo se comparte; todos los costes y gastos de producir un álbum se dividen entre el artista y el sello discográfico. Bajo este trato, los royalties mecánicos se consideran parte de las «ganancias» del artista, así que no se deducen del total” (p. 249).
- 5) Contrato de manufacturación y distribución (o producción y distribución): el artista hace todo, excepto manufacturar y distribuir (p. 250).
- 6) Autodistribución: el artista es quien compone, toca, produce y comercializa la música (p. 252).

Las bandas entrevistadas se concentran en el último punto. La autogestión es lo que predomina, buscando ellos mismos sus formas de distribución, primando la distribución digital y la gestión independiente. Además, todos los participantes han manifestado tener otra actividad a parte de sus bandas, ya sea trabajo o estudios; la única que manifestó dedicarse al mundo de la música fue Claudia Navarro, vocalista de Vesage, quien pertenece a otras bandas y canta en eventos, sin embargo tenía varios trabajos debido a que solo uno no sería suficiente. González (2008) explica que, de hecho, en América Latina predomina la música independiente:

La dislocación más evidente que se ha producido en la circulación de la música popular en América Latina surge de su producción independiente, que circula parcialmente fuera de la industria musical, mediante la iniciativa de sellos pequeños, la autoproducción, el mecenazgo público, y también el mercado callejero y la piratería, que ha sido abordada como un caso de producción independiente y de consumo informal (s/p).

En la actualidad, ya ni siquiera comprar música es necesario gracias al formato de *stream* o *streaming*, debido a que uno contrata un servicio que permite escuchar la música *on-line* de manera ilimitada. En estos formatos, “Los propietarios de los derechos de la canción (que son generalmente las compañías de discos) cobran una pequeña cantidad cada vez que una canción suena en esos servicios, y un porcentaje pequeño de esto va a parar para el artista” (Byrne, 2014, p. 262). Los programas o páginas que te permiten bajar música si pagas, como iTunes, funcionan de la misma manera. Byrne (2014) explica al respecto que:

... con las compras de iTunes –que son, según el contrato de iTunes, licencias–, por alguna extraña razón el artista recibe a menudo el mismo porcentaje de royalties que con la venta de un CD. Esto es doblemente injusto: la compañía de discos no tiene los mismos costes cuando vende canciones a través de iTunes aunque el acuerdo de royalties diga que sí, y paga casi lo mismo que los royalties de ventas físicas de un contrato de licencia (pp. 263 y 264).

Varias de las bandas entrevistadas han grabado y suben su material a internet, aunque no todos los tienen en las vías *streaming* de pago, ya que hay otros sitios que permiten subir material de forma gratuita como SoundCloud.

Teniendo en cuenta lo que plantea Byrne, no es sorpresa que los artistas estén prefiriendo la autogestión antes que firmar con un sello discográfico. Maira (2014) coincide con lo dicho por Byrne, ya que asegura que los contratos con disqueras convenían más a la industria que al artista (Maira, 2014, p. 52). Maira expresa que los beneficios de la tecnología han permitido que los artistas tengan más independencia: “La independencia es tener autonomía para la creación artística en la gestión, aspectos que favorecen la idea de colectivo (Maira, 2014, p. 82). Los músicos actuales, sobre todo los emergentes, se ocupan de casi todo en lo que se refiere a sus carreras (Maira, 2014):

Es común que un artista nuevo, además de ocuparse de su música, sea su propio manager, coordine sus redes sociales, acarree sus equipos y oficie de promotor de prensa. Sin duda, una completa etapa de aprendizaje donde no hay mucho espacio ni tiempo para ser consumido por el ego ni para marearse en alturas que no existen (p. 84).

En este estudio, se pudo apreciar que las bandas emergentes, efectivamente, se encargan de todo y varias veces trabajan con conocidos para lograr sus objetivos. José Rojas de saVio (entrevista, 2016) comentó al respecto:

Estamos grabando un disco, estamos en el proceso de la mezcla, grabamos un disco, o sea, estamos grabando un disco de ocho temas eh... los estamos grabando... a ver, no sé si profesionalmente, pero... es como que tenemos un amigo que es sonidista entonces como que nos está grabando así súper en buena onda, le estamos pagando igual, pero no le estamos pagando todo lo que cuesta grabar así en un estudio cuático, pero lo que estamos ocupando todo es profesional, pero igual hay un trato como de amistad en el fondo de grabación, eso abarata costos y calidad puede ser, pero igual es bacán dejar como grabao' lo que existe ahora en todo el proceso [...] Y previo a eso como que grabamos cuestiones más amateur así con programas de computación, nos compramos los micrófonos, claro, baterías digitales y... grabamos las composiciones que teníamos para poder mostrarlas, porque en realidad cuando uno va a un lugar era como «Oye tenía algo pa `poder mostrar» y era como, qué le vai' a mostrar, la grabación del celular que se escucha como forro [risas] entonces en realidad, tratamos de grabar con un poquito de mejor realidad, y no quedaron tan malos y como que con eso nos hemos movió' porque en realidad

eso es lo que sirve al final mostrar así en una red social lo que tení', pa' subirla a Facebook, compartirla con los amigos, porque así ellos te van a escuchar, que te vayan a ver.

Oscar Gac, de la misma banda también agrega lo siguiente:

Pensado así como en el tema económico, pucha si tú analizai' como el tema de equipo, igual estamos como bien pu ¿Cachay'? Ahora si necesitamos como lucas, sería como para ver el tema de, de... de los discos, generar discos ¿Cachay'? Más que todo la promoción de la banda, pero en lo que necesitamos así como banda como para sonar, igual así nos ha ido bien po, pero más que todo por el esfuerzo de cada uno por el tema de que los niños sean profesionales, se han hecho sus cosas. Y no, pero aun así junto las lucas y me compró las cosas, entonces por ese lao' no hemos sentío' la necesidad por ahora de hacer eso ¿Cachay'? Igual como tenemos el amigo este igual nos cobró barato el tema del disco, entonces tampoco como que tuvimos esa grande necesidad. Ahora, si vamos a grabar en un nivel superlativo que ya estamos hablando de arriba de cinco millones un disco, ahí obviamente hay que optar por algo así, pero no es el presente de nosotros.

Una experiencia similar vivieron las integrantes de Vesage (entrevista, 2016), ya que Daniella Contreras expuso:

Estamos grabando con un amigo [...] es amigo de la bajista nuestra ahora ¿Cachay'? Y loco dijo «Ah, esta hueonas, bien, bacán, me gustaron, ya las quiero grabar» El loco buena onda y así nos grabó con su equipo, porque todo es profesional de él, porque es profesional. Sus equipos, hasta me ecualizó la guitarra: Yo toque no más, pero él hizo la magia ¿Cachay'? Todo, no puedo decir nada, no puedo decir que el sonido lo hice yo, porque realmente es de él, nosotras hicimos la ejecución no más, él... a nosotras nos grabó dos temas, que los tenemos, ya está listo el tema de grabación y mezcla. Falta el tercer paso que es la masterización, pa' eso hay que juntar las lucas, que nos faltan un poco...

Otra integrante de la misma banda, Claudia Navarro indicó que no solo las grabaciones son autogestionadas:

Por ejemplo nosotros desde el año pasao' yo toco en otra banda que se llama R-U Kaiser, es de rock progresivo y el baterista de esa banda el año pasao' organizó dos festiva... un festival que se dio dos veces en el verano, el Arena Jam, lleno, lleno, gratis, al aire libre en la playa, allá en Llacolen [...] Y lleno pu, y todo fue autogestionado, cada banda pagó 25 lucas. Cada banda pagó 25 lucas, se contrato la amplificación, el, bueno ese sector de cúpula estaba concecionao' [...] así que ellos

se rajaron con el lugar, porque iguala ellos les conviene porque vendes sus hueas, anticucho ¿Cachay'? Buena onda. Y cada banda llevo su *backline*, nos pusimos de acuerdo en reuniones, quien lleva que y resultó súper bien y este año acá el 3, 4 de diciembre vamos por la segunda versión...

Yerko Godoy de Los Prims (entrevista, 2016) mencionó una experiencia de un evento organizado por ellos mismos:

Nosotros antes como que nos juntábamos con hartas bandas pa' tocar en vivo y justo en ese tiempo estaba la Teletón. Así que pedimos permiso a la muni y queríamos puro tocar pu, y nos conseguimos la plaza Nicolás Tirado, en el coliseo que está abajo, uno grande y armamos un escenario amplificación propia, todo nuestro [...] autogestión ¿Cachay'? Hicimos unos flayers, no llegó mucha gente, pero uta... tocamos y se reunió plata, lo fuimos a donar después, tuvo bueno. [...] Siempre tiene que ver como esto de autogestión ¿Cachay'?

“Tito” Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016), comentó que sus videoclips también fueron autogestionados:

Tenemos, por ejemplo, un cupo en MTV latino para mandar un video que estamos esperando grabar el segundo disco, hacer ese video profesional, tenemos dos videos clip que son autogestionados y uno de esos está en VEVO, o sea lo agarró youtube y lo subió al VEVO, nos llegan súper pocas lucas por eso, pero igual bacán que tengan esa consideración ehm... y tenemos ese cupo a MTV latino que... obviamente nos va a abrir algunas puertas.

De todas formas, Córdova, mencionó que con el tiempo han ido de a poco integrando a otros profesionales:

Vamos a trabajar con un manager o que va a hacer de manager, trabajamos con fotógrafo, tenemos sonidista. Entonces nos preocupamos de que todo funcione perfecto o sea y si resulta sería genial, pa' que nos veamos en un par de meses mas y la cuestión esté así reventando, te vai' a dar cuenta que la cuestión dio frutos, que la conversación dio frutos, pero eso más que todo.

Carlos Montivero de Wentru (entrevista, 2016), señaló que su banda también ya está trabajando con otros profesionales: “... el sonidista que también se llama Pablo, también, cómo se llama, también lo conocimos acá y él es de Tocopilla, la huea' rara así,

súper extraño...”; pero dentro de su trabajo, sigue predominando la autogestión. Al igual que la banda Kolumbia (entrevista, 2016), que está en Santiago y sobre la cual Matías Catalán señaló:

De partía’, todas las bandas tienen que jugar por la vereda de la autogestión, porque en el siglo que estamos viviendo no hay sellos, como que ya no pasa esa cuestión de que... como que «Ya, tengo un poquito de talento» y viene el magnate y me dice «Ya, tení’ que firmar», te pasan el contrato y maravillas, pero no, ya no pasa, tení’ que sí o sí, estar obligao’ a jugar la, desde la cancha de la autogestión.

Los mismo le pasó a Folkheim (entrevista, 2016), ya que según “Peter” Muñoz:

Nadie, te financia un disco. Los sellos acá en Chile te financian editar el disco, o sea, hacer la copia, pero todo lo que es ehm... grabación, registro de audio por supuesto, y todo lo que es el diseño del disco, todo eso lo financia la banda. Yo no conozco, no conozco alguna banda de metal que haya recibío’ financiamiento total o parcial, no sé, para un disco. El sello lo único que hace es tú le pasas el master del disco y el master del diseño, y te lo replica y obviamente te pasan un porcentaje de disco a ti y el porcentaje mayor se lo quedan ellos y lo venden y lo distribuyen. Pero nosotros siempre hemos, bueno el demo fue una huea casera, grabamo’ así en la casa el LP del “Pachakuti” lo grabamo’ en un estudio, fue autogestión cien por ciento, nosotros lo grabamo’, lo editamo’, lo reduplicamo’ etc. Y lo vendimo’ por nuestra cuenta y el disco, el último disco que sacamo’ que fue el “Mapu Ñi Tiam” el 2012, ya lo sacamo’ con un sello con el Australis Records, nosotros financiamos lo, la grabación, pagamos el arte, diseñamos el arte, pero ellos se encargaron de la distribución y de las copias [...] Yo desconozco, no sé si ahora hay bandas que reciban financiamiento total o parcial aquí en Chile, acá en Chile no sé, lo desconozco, creo que no. No me atrevería a decir, pero en nuestro, en nuestra experiencia, nuestra realidad es que nosotros siempre hemos financiado nuestras grabaciones. Desde el demo hasta el disco último disco.

Es por la autogestión, que el internet es una herramienta clave para los músicos actuales (Maira, 2014, p. 88). Antes, el canal MTV era el que marcaba tendencias, mostraba la música del momento, etc.: “Ese contenido exclusivo hoy lo tenemos en un teléfono, en una tablet o en un computador a la hora que queremos. El MTV de antes es el YouTube de hoy...” (Maira, 2014, p. 108).

Seca (2004, p. 67) asegura que los músicos *underground* –en los cuales se encuentran los músicos de rock– desean celebrar el yo, por lo que anhelan hacer todo

por ellos mismos, lo cual les da legitimación y reivindicación a través de la “dignidad individual”, porque buscan un reconocimiento social. Además, el autor asegura que los músicos comienzan un camino de autoaprendizaje que no siempre es claro, pero que al menos está la satisfacción de hacerlo. Según los resultados de la investigación, no se puede asegurar que lo propuesto por Seca se aplique a las bandas con las que se trabajó, ya que no se pudo apreciar que la autogestión fuera una forma de alimentar su ego individual, sino más bien el único recurso para lograr sus objetivos de hacer música de calidad y lograr presentarse para mostrar su trabajo. Esto indica que la percepción de Seca (2004) de los músicos *underground* es más un acercamiento de lo que ocurría en la escena antes del cambio de la industria musical, por lo que el *underground* actual se estaría manifestando de manera distinta.

3.6 Cambio generacional: “...antes estaban más enfocadas en estilos pesados como el metal”

Jean-Marie Seca (2004) en su texto explica y caracteriza a la cultura *underground*, a través de la descripción de la música rap, rock y tecno. Aclara que los grupos de música alternativa son indecisos en sus objetivos, porque a pesar de tener un discurso diferente al de la cultura hegemónica, suelen tener objetivos comerciales y monetarios, por lo tanto, quieren llegar a las masas. Según el autor, la música *underground* tiene espacios simbólicos y aspectos corporales, además de tener una proximidad mental con la multitud de la que han surgido sus miembros, ya que representan a sus seguidores.

En un principio, se puede ver a la “... vocación por la música *underground* como una forma de movilización de las generaciones, considerándola como una conducta de autoinserción” (Seca, 2004, p. 186) y esta autoinserción podría llegar a convertirse en un modelo de movilización para el público que busca de esta inserción. El *underground* suele ser una representación de los jóvenes, lo que provoca una oposición entre jóvenes y viejos. El autor argumenta que esto se debe principalmente a que los músicos desean

crear algo propio: “Ese punto, primordial, explica por qué los estilos se renuevan y florecen” (Seca, 2004, p. 78).

Seca indica que la música se dirige a una multitud idealizada o público que la entiende, sobre todo el rock que combina el texto y la música de manera equilibrada (2004, p. 30). El público se ve representado por los músicos, por lo que comparten algunos elementos del código divulgado. Seca describe este código como el mensaje que actúa sobre los actores revelando sentimientos. Por esto mismo, el mensaje pasa a ser una representación social (p. 107).

Lo anterior es importante, porque el autor plantea que cuando hay personas que ya no se sienten identificadas con el mensaje, quedan de lado, lo cual provoca la renovación de estilos y corrientes, planteando la hipótesis de que “... los estilos nuevos son el precipitado del deseo de ser innovador, aunque sean efectivamente «originales» en la forma o en el mensaje” (Seca, 2004, p. 108).

En la investigación se manifestó un cambio generacional dentro las bandas de rock de Antofagasta. Como dijo Rossi (entrevista, 2016), en los noventa, el metal tomó el estandarte del rock en la ciudad, situación también señalada por Iván Covarrubias de Los Prims (entrevista, 2016):

Antes habían más espacios, pero igual la diferencia de las bandas de antes con las de ahora, es que antes estaban más enfocadas en estilos pesados como el metal, por ejemplo nosotros somos como otra generación, pero las generaciones anteriores, con lo que me contaba un amigo, que antes la mayoría puro metal, puro thrash y bandas así hartas de metal, ahora hay como más variedad, hartos estilos, pero sobre todo lo que es el indie rock y cada uno tiene su propio estilo, pero siempre como tirao' más a alternativo así.

Luis Labarca de Aggressive 6.66 (entrevista, 2016), aseguró que el metal fue una forma de identidad en los noventa, agregando que:

... en los noventa, claro, es que es diferente en el, los noventa no existía el concepto rock ¿Entendí'? En los noventa existía la escena de metal, thrash, metal, death metal. Habían productoras de eso, las productoras tenían nombres como “Antofockin” presenta, “Morbid Bicho” presenta, no como ahora así [...] Ya ahora eso es un poco má', má' como yo... no como esos nombres maricones que salen

ahora, cacha como esa hueá' poética, no, la hueá' era fuerte, era rudo, eran nombres diabólicos [...] por eso el metal, pero no es que la escena rock, porque no existía rock, había una escena de metal, una escena de metal y una de punk...

Esto provocó que en la actualidad hubiese una separación del rock de la ciudad, como expresó Andrés Soto de saVio (entrevista, 2016):

Yo diría que en Antofa hay como dos movimientos musicales, dos movimientos de rock, uno como del movimiento más de la onda metal y el movimiento del no-metal, porque el movimiento del metal siempre ha estao' vigente, siempre ha estao' activo, de que yo era chico, de los noventa, que el movimiento estaba, habían bandas, ellos siempre se han preocupao' de armar un circuito, de hecho hay seguidores fieles [...] A ellos no les importa hacer una tocata solamente en pub, por ejemplo, ellos si se arriendan una sede, una junta vecinal, un partido político hacen una tocata, llega gente y se llena. Con el movimiento no-metal es distinto, porque hay como... yo siento que pa' ese estilo de música de repente la gente no está como muy abierta a escuchar cosas nuevas, a diferencia del metal que es como un poco más [...] ya tiene su público, el nuestro como que tení' que estás buscando, entonces si no conseguí' un lugar donde allá gente que no necesariamente te fue a ver a ti, como que no rinde tanto, al final como que la idea es que la gente te conozca.

La representación del metal en la región es algo notorio y Yuri Rojas de Moto Perpetuo (entrevista, 2016) manifestó que durante su participación en las “Escuelas de rock” también lo notaron. Esto se podría deber a que la zona geográfica, se siente particularmente abandonada y alejada:

Bueno, como te decía el año 2001 si no me equivoco nosotros estuvimos, fue el 2000 o el 2001, no me acuerdo bien, pero... nosotros tuvimos la posibilidad de, de trabajar con las “Escuelas de rock” y participar en el disco y los talleres de producción que hacen ellos. Y hay un taller que efectuó las “Escuelas de rock” que es un taller de lírica, donde se trabaja la composición escrita y las letras. Y se dio un análisis bien interesante en una oportunidad que les llamó mucho la atención a la gente de las escuelas, ellos son de Valparaíso, hay gente de Santiago ahí también, pero les llamó la atención un fenómeno particular de acá del norte y específicamente de las bandas de acá de la zona, porque... uno, por qué hay tantas bandas de metal, hay cualquier [...] Una de las cosas que les llamó la atención es por qué hay tantas bandas de metal, dijeron [...] Y... lo otro que le llamó la atención las letras, porque hay como mucho, no sé, mucho llamado a la conciencia, también como cierto resentimiento social, entonces... el análisis que hacían, influiría no sé en términos del territorio, la contaminación todos esos factores, el aislamiento en que de alguna forma todo eso se transmite a través de la música a través de las

composiciones de las bandas... yo pienso que sí, yo pienso que puede ir por ahí, habría que hacer un estudio mucho más en profundidad [...] Yo creo que indudablemente eso te afecta, como persona y te das cuenta como ciudadano y eso se transmite en la música, la misma falta de oportunidades que tenemos nosotros los músicos eh... de alguna forma tiene que encontrar su espacio de catarsis eso y quizás eso se vuelva en que nos orientemos hacia el metal, hacia la música, hacia vestírnos de negro eh... entonces yo creo que ese es tema para profundizarlo más todavía para analizarlo más, porque no tengo la respuesta, pero... interesante como fenómeno, que pase acá y que se de mucha tendencia, pasan los tiempos, pasan las generaciones y sigue siendo como lo predominante en Antofagasta, las bandas de metal, yo creo que debe haber más bandas de metal que de cualquier otro estilo, por lo menos lo que yo he podido ver, muchas, ya. Ni siquiera de hip hop encuentro tantas bandas, porque han hecho festivales de hip hop, pero metal se inscriben montones de bandas y muchas quedan fuera todos los años, porque se llenan la cantidades de cupo y dicen «Ya, ya no más» y siguen asistiendo bandas a inscribirse, entonces algo pasa acá...

Que el metal haya primado en los noventa, se podría considerar como una representación de la misma “rabia” que provocaban las situaciones sociales y ambientales que vivía Antofagasta en ese minuto, como dijo Yuri Rojas. Además, usar algún tipo de arte para expresar descontento no debería sorprender, sobre todo porque era una muy buena forma de descargar lo que esa generación sentía, ya fuese de forma consciente o inconsciente.

3.7 “No nos encasillamos en ningún estilo”

Pero las generaciones recientes han cambiado, tanto como aquello que los representa y en la actualidad hay un alejamiento a las clasificaciones, situación que los distinguiría del metal incipiente de los noventa. En efecto, incluso la banda Moto Perpetuo (entrevista, 2016), formada en 1997, ha mostrado que su estilo de música ha mutado. Yuri Rojas de la banda manifestó:

El estilo también ha cambiado mucho, siento que han habió' en la historia del rock de Antofagasta, los gustos, las tendencias han ido cambiando hubo un momento que había un público mayoritario orientado hacia el heavy metal y las bandas antiguas así [...], Maiden, como luego entra el thrash con mucha fuerza así y hubo varias bandas que tocaban Metallica acá los tributaban y otros grupos que hacían cosas

muy parecidas y... después empiezan la... se diversifica de tal forma el metal que ya cuesta un poco seguirle la pista a todas las tendencias, pero uno empieza a encontrar ese abanico, esas variedades de músicos y era muy rico de repente ir a una tocata de metal donde tocaban grupos súper diversos, poder tocar una banda de una orientación así más progresiva o heavy con una más *old school*. Pero yo siento que como hoy día de nuevo la música se ha ido encajonando el metal en particular se ha ido encajonando en una cierta línea. Hoy día yo siento mucha orientación a las afinaciones graves, hacía una línea como agro y no digo que sea malo, a mi me encanta, me encanta, Korn que son los papás del agro me encantan, pero me gusta también que haya más diversidad.

“Peter” Muñoz de Folkheim (entrevista, 2016) explicó que la “pureza” de estilos que se esperaba en los noventa, en el metal tampoco existe:

Nosotros nos criamos en una etapa donde habían como hartas disidencias de estilos ¿Te acordai’? Donde los black metal no podían hablar a los heavy metal, los death metal se odiaban con los doom metal, los doom metal, ya, sabi’ que ahora no pasa tanto eso, por lo menso nosotros que estamos más metios’ en el circuito metalero o rockero, como tú quieras, como que hay harto apoyo. Nosotros tenemos muchas amistades en temas musicales con otras bandas y de estilos muy dispares a los nuestro, dentro del metal, dentro del metal ponte tú, heavy metal con death metal no se podían ver. Ahora tú, pueden convivir perfectamente, no se andan ofreciendo combos [risas]”.

El caso de la banda Wentrú (entrevista, 2016) es diferente, ya que ellos se clasifican como “pop azul”. A pesar de no cultivar el rock, me comuniqué con ellos para saber más sobre su traslado a la capital, sin embargo al preguntar a Carlos Montivero sobre su estilo música, afirmó que sí tenían influencias de rock, pero prefirieron clasificarse como “pop azul” debido a que era un término más amplio:

O sea, es una metáfora, de hecho [...] Pop es súper amplio, cualquier cosa puede ser pop tiene un estrategia mediática [...] Y aparte que ahora, como que la cosa de los géneros se ha perdido’, se ha eliminado, entonces como que queda. Nosotros nos llamamos pop, porque cualquier música que se escucha fácil, pero tiene elementos de rock, tiene elementos de otras cosas también.

Al hablar del tema, las bandas en general no se sentían cómodas al encerrarse en una clasificación como el caso de Los Prims (entrevista, 2016), quienes al hablar del tema comentaron (conversación):

Iván Covarrubias: “Yo no la clasificaría. Yo la dejaría como música antofagastina no más, rock antofagastino no más”.

Yerko Godoy: “Es que tenemos música muy variada ¿Cachay’? [...] Ahora estamos creando una canción como más a oído ¿Cachay’? Pero tenemos música al revés, un poquito más pesá”.

Benjamin Ibarra: “Tenemos igual partes, así de canciones que son como con influencia de Pink Floyd, como para irse a la verga así escuchándola, y pero, antes de eso viene una hueá muy rockera ¿Cachay’?”

Iván Covarrubias: “Más simple, como que tiene partes en cada tema se diferencia del resto, al comienzo puede ser una hueá súper piola, pero tiene su parte mística la canción”.

Benjamin Ibarra: “Por eso, como que nuestra música no se puede definir mucho. Nuestras canciones tienen hartos tipos de música, es como si hubieran hartos tipos de música en una sola canción”.

Iván Covarrubias: “Pero hablando así en términos general, igual así más orientado al rock pop o indie rock [...] Indie rock, rock pop es lo mismo”.

Lo mismo ocurre con los Trip (entrevista, 2016, conversación):

Rodrigo Gómez: “Sería más como no clasificación, porque no... hasta ahora con lo que tenemos tampoco da un... así como un estilo como definido”.

Ignacio Castillo: “O sea, tiene cosas de rock, sí. Tenemos sus... influencias directas de hecho, pero no hemos tenido así como... o sea, nosotros en cosas genéricas yo siempre digo como rock alternativo, porque es lo más... Puede ser cualquier cosa [risas] Entonces, no sé, a veces, también tenemos esas cosas que a veces salen como más experimentales y otras son como, más melosas, más suaves. Entonces es como un estilo... no es como... No es tan pesado, no si igual, ponemos distorsiones, al Carlos le encanta ponerle distorsiones [risas]”.

SaVio (entrevista, 2016) expresó que esto se debió a que ellos tenían muchas influencias, por lo que crear música era más fácil que hacer *covers*, y que eso provocó que fuese difícil clasificarse (conversación):

José Rojas: “De hecho, cuando no juntamos nosotros tratamos de hacer *covers* eh... claro, entonces como que cada uno proponía como dos temas pa’ sacar de *cover* y como que nunca funcionó mucho, como que igual nuestros gustos, a pesar de que no son tan distintos, pero como que no... hay algo como lo que no calza el gusto particular de cada uno, como que no encaja mucho, entonces después hacer temas propios fue más fácil, porque no...”

Pablo Gatica: “No nos encasillamos en ningún estilo”.

José Rojas: “Entonces como que salió un sonido particular al final, no tratando tanto de sonar como una banda ni dejar tanto sus influencias...”.

Oscar Gac: “... pero aun así, lo que corresponde a lavanda en general, como dijo José, no estamos así muy claros...”.

José Rojas: “Ahora, por ejemplo, si nos pidieran así «Ya ¿Quiénes son estos?» tendríamos que dar una [...] y decir que somos una banda de rock, de partía’ porque la gente que nunca nos han visto podrían decir «¿Quiénes son estos hueones? No sé si tocan cumbia» No po, no tocamos cumbia, tocamos rock, no sé... dos guitarra, una batería, un bajo, es la composición estándar de una banda de rock y eso... sonamos como una banda de rock de los... noventa... dos mil... así...”.

Incluso Folkheim (entrevista, 2016), que es una banda de metal, parecía tener problemas con las clasificaciones tajantes (conversación):

Erik Muñoz: “Es que en realidad es como raro el estilo de nosotros, principalmente porque todos los integrantes del grupo coincidimos que nos gusta el metal, pero cada uno tiene sus influencias. Por ejemplo a mí me gusta el death metal melódico, el Nelson conoce mayormente rock, heavy metal al Peter black metal, entonces este estilo que estamos conformando hoy en día, de hecho que está más maduro, se podría decir que es un black metal con folk autóctono, no el folk metal conocido mayormente que todos lo asocian a digamo’, lo pagano del nórdico. Entonces intentamos hacer algo más influenciado en la historia o relacionao’ netamente con Latinoamérica. Entonces eso es, como instrumento autóctono, no tanto pero así más...”.

[...]

“Peter” Muñoz: “Somos un grupo de folk metal porque así, estamos en esa categoría, pero así como entre nosotros, hablando con más detalle, lo que decía Erik, somos un grupo que tiene demasiada influencia y la verdad, la intención siempre hacer metal extremo”.

Maira (2014) plantea que las generaciones actuales son más abiertas y tolerantes, lo que provoca un desapego hacia los estilos musicales, lo que induce a que los artistas los rehúyan (Maira, 2014, pp. 81 y 82). Debido a esto lo que dice Seca (2004) cobra sentido, el rock es una representación social, por lo que este cambio de pensamiento se debe a que las nuevas generaciones sienten que las clasificaciones parecen limitarlas en su música y en su forma de pensar. Por otro lado, el exceso de información ha aumentado sus influencias, por lo que compatibilizar los gustos de los integrantes para un único estilo parece inviable.

En el caso del rock, las bandas entrevistadas no quieren sentirse limitadas, debido a que los integrantes tienen diferentes influencias que afectan sus creaciones, por lo que el encasillamiento, puede atrofiar la creatividad. El cambio generacional es latente: antes las identificaciones eran una manera de diferenciarse, pero esa característica se perdió con el tiempo, lo que provocó que las separaciones tajantes ya no se acomoden a las representaciones sociales de hoy. Entonces, a pesar de que el rock tiene una amplia gama generacional, los cambios se manifiestan a partir de la búsqueda de sonidos propios y de esa forma muestran cómo el rock se adapta a cada generación.

3.8 Centralismo

El centralismo es un tema que condiciona todas las temáticas del país, no solo la musical. Esto ha provocado una gran disconformidad entre los habitantes de las regiones. En el rock, el centralismo se refleja principalmente en cuanto a oportunidades. Para Luis Labarca de Aggressive 6.66 (entrevista, 2016) el rock no se ve afectado por el centralismo ya que:

Ya, al rock no lo afecta, al rock no le afecta porque no hay centralismo en el rock ... ¡Claro! Hay más bandas en Santiago, porque hay más gente, más productoras, porque toda la plata de Chile se va a Santiago ¿Cachay'? Pero.... no sé pu, si es que es es una tontera decir que el centralismo hace que el rock sea más chico acá y más grande allá.... Porque eso va en condición de la ciudad, si es una ciudad fuera más grande tení' más gente, tení' más oportunidades ¿Cachay'?

También hay bandas que manifiestan que lo que pasa en Antofagasta, es lo mismo que pasa en todo Chile, como dijo "Tito" Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016) anteriormente, pero que en regiones la situación se refleja de peor manera, según él mismo declara:

... pero claro la carrera músico en Chile no es rentable porque también el arte en general no es valorado. Los músicos no conocen sus derechos, si te inscribes en la SCD la raja, porque es como un aval legal que profesionaliza tu música, pero que

está también en Santiago, o sea que si tú quieres ocupar una de las salas de la SCD, a Santiago ¿Cachay'? Pero ¿Qué haces acá en Antofa? Acá en Antofa, no sé po, tú buscas un local, un par de bares que con el tiempo muchos se fueron cerrando, en un tiempo hubo un boom de bares de rock, se fueron cerrando así uno tras otro por las patentes, por el ruido, porque el gobierno no apoya de alguna manera el sonido o sea el rock no es permitido, pero no sé po, hacer un atardecer electrónico, metí bulla a toda raja ¿Cachay'? Con el, con los bajos ahí y... no, nadie le reclama po. Pero claro la banda ¿Cachay'?

Para los artistas que migraron a la capital, lo hicieron pensando que en Antofagasta había un límite que no les permitiría avanzar. Carlos Montivero de Wentrú (entrevista, 2016) indicó la razón para dejar la ciudad nortina:

Fue a la aventura, sí. Fue así como, mira la verdad es que en Antofa como que desde el 2008 al 2012, pasaron muchas cosas, entonces como que cada vez esto se iba poniendo cada vez un poquito más serio hacíamos un video de mejor calidad, después hacíamos fotos y en el fondo fuimos construyendo a Wentrú más allá de la música, entonces empezó a transformarse en una micro-empresa o en una pyme ¿Cachay'? Donde habían encargados de las redes, alguien encargado de la plata, poca plata que conseguíamos había un manager, o sea, en esos años como que fue de mucha energía llegamos a tocar en lo que más se podía en Antofa que era como, puta, "El Festival de Antofagasta", donde nos pagaron una buena cantidad de plata eh... tocamos, abrimos pa' muchas bandas que venían de acá a la sala "Fusa" ¿Cachay'? Entonces después de eso te quedaste así... llegaste al tope de Antofa, ya no había nada más que ¿Qué más ibas a hacer?

Matías Catalán de Kolumbia (entrevista, 2016) reveló motivos similares:

La experiencia de por qué nos quisimos venir para acá fue porque el, o sea, como la necesidad de que teníamos desde que nos juntamos con el grupo de hacer como las cosas en serio, de dedicarnos cien por ciento y que lograr que el día de mañana sea como un sustento y que nos pague las cuentas y todo el cuento. Entonces, decidimos que el... lamentablemente Santiago, por así decirlo en el ámbito cultural tiene muchas más oportunidades que cualquier otra región eh... más si es en Antofagasta porque es zona minera, si no eri' ingeniero en mina o ingeniero en algo, entonces no te podí' dedicar a eso ehm... nos vinimos para acá porque teníamos ese interés... de seguir desarrollándonos eh... como grupo y porque acá hay muchas más oportunidades, hay muchos más locales, lo que no significa que sea más fácil tocar, igual hay muchos locales, pero hay muchas bandas. Entonces, ponte tú, sacar tocatas en "Bar Loreto", igual es difícil o en lugares como de ese, de esa onda, porque siempre como que se van repitiendo los músicos y como que no apoyan a bandas que estén comenzando...

Mientras que los integrantes de Folkheim (entrevista, 2016), explicaron que en realidad, aunque la banda comenzó en Antofagasta durante un verano, los miembros ya se encontraban en Santiago durante el año: sin embargo, admitieron que surgir en Antofagasta hubiese sido mucho más difícil. En todo caso, actualmente no todos sus integrantes viven en Santiago, explicó “Peter” Muñoz:

Nosotros formamos la banda en Antofagasta en un verano, en realidad alguno de nosotros ya vivía en Santiago [...] En estricto rigor eh... siempre íbamos a estar acá en Santiago, o sea, fue en un verano, parte del grupo era de Antofagasta y algunos ya estábamos estudiando acá. Pero el grupo en sí en nortino, es la esencia, es la inspiración finalmente. Pero claro, estuvimos acá en Santiago, el grupo sí o sí iba a estar acá en Santiago [...] De los integrantes originales quedamos dos, que son el tecladista que vive en Suiza [...] y yo y Erik que es casi un fundador, porque entró a mediados del 2004, principios del 2005 y el grupo partió el 2003, casi 12 años en el grupo. Entonces, claro, de los originales, quedamos dos, casi tres y de los integrantes entre comillas nuevos, hay uno que vive en Concepción y otro que vive en Cartagena [...] Llevándolo a nuestra realidad, yo creo que igual nos habría costao’ más si nos hubiésemos quedado en Antofagasta. No sé si estaríamos igual que ahora, si viviésemos en Antofa, por lo mismo, por un tema de distancia de ubicación geográfica ¿Cachay’? Allá igual hay buenas tocatas, los grupos les cuesta venir pa’ acá a mostrar su música en vivo, que es lo más importante a final de cuentas, está a la mierda ¿Cachay’? Entonces igual pegarse el pique en bus allá igual es cosa seria, no creo que uno viaje en avión autofinanciao’, pero claro el tema de la ubicación geográfica pa’ las bandas es complicao’, tanto pal sur como pal norte ¿Cachay’? Por eso mismo, yo creo que a nosotros nos habría costao’ como no sé, si o hubiese lograo’ estando viviendo en Antofagasta.

Por el contrario, hay integrantes de bandas que creen que en la capital sí hay más oportunidades, lo cual no es precisamente positivo, pero entienden por qué hay músicos que se trasladan a Santiago. Rodrigo Gómez de Los Trip (entrevista, 2016) lo expresó comparándolo con Antofagasta:

Tengo un primo que allá [Santiago] le dan comida por tocar, aquí tú prácticamente tení’ que pagar para que te dejen tocar. O sea que si que... puta, o sea en el centro cada una cuadra puede encontrar dos o tres pubs que tocan música en vivo y lo que tú quieras o sea hay un pub que esta noche tocan solamente rock, esta otra noche solamente jazz, o electrónica y se van cambiando. Pero acá eh... los eventos que hacen no más y los que llegue.

También lo manifestó así Claudia Navarro de Vesage (entrevista, 2016):

Es difícil, por ejemplo yo estoy que corto la guincha por irme, me quiero ir [...] Todos pasa allá [Santiago], todo pasa allá, todo y por más que uno le ponga empeño, invente festivales, invente huecas' aquí en Antofa, no pasa na' po ¿Cachay'? No pasa na', son re pocas las bandas que se pueden escuchar, yo conozco Moto Perpetuo el año pasao' viajó a Santiago en una entrevista a Radio Futuro, dejaron su álbum ahí, se escucharon dos temas y de ahí no los pusieron más [...] Es una banda que lleva caleta de rato, ha cambiao' de estilo, sí, suenan diferente a lo que era Moto Perpetuo antiguamente, pero es una banda con trayectoria ¿Cachay'? Es una banda que está invirtiendo lucas. El vocalista de Moto Perpetuo, el Yan todo su sueldo el año pasao', su sueldo de todos los meses los invirtió en el disco o sea, tuvieron un tremendo lanzamiento de disco en un local más variado ¿Cachay'? Estuvo buenísimo, hubo producción ¿Cachay'? Fue, invirtió lucas, toda la cuestión, se pego el pique pa' Santiago, pero ahí quedo pu [...] Entonces es complicao', tu tienes que estar allá, tení' que esta allá, tení' que pegarle el palo al gato, porque si no cuantas bandas están hay en Santiago no pueden salir a la luz todavía, independiente de lo que se han, a lo mejor no son tan buenas, a lo mejor, no sé po, no son, no tienen tan buena presencia escénica...

Sin embargo, Daniella Contreras de la misma banda, apunta a que, en realidad, el problema principal tiene que ver con los contactos:

Yo pienso que... el típico de provincia o de región que dice que la volá' es en Santiago, pero tengo una mentalidad de pensar de que quizás no es tan así, porque no todas las bandas de Santiago son tan conocidas, estando en Santiago mismo, entonces digo que va un poquito como pasado de moda para mí ¿Cachay'? Y no se trata tan solo de vivir en Santiago y decir «Oh vivo en Santiago y soy conocido», no. Sino que pa' mí es tener contacto no más, para tener la oportunidad de mostrarte a través de los medios, que es lo más llega a la gente ¿Cachay'? Y la gente es el público, obviamente, entonces no hay que solo estar en Santiago para hacerse conocido ¿Cachay'? Porque es lo mismo, tení' bares, pubs, que tocan y todos están segmentado también. Es tan grande la región metropolitana que tampoco podí' decir «Oh, allá así, te vai' a hacer conocío» No ¿Cachay'? Porque también tiene sus segmentos y gente que va a ciertos laos' y no todos frecuentan los mismos laos' tampoco, ni al mismo tiempo ¿Cachay'?

“Tito” Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016) también declaró que los contactos uno los puede hacer desde la misma ciudad:

Bueno, siempre nos quejamos de que todo es central, pero tampoco hacemos nada por construir desde acá ¿Cachay'? O sea nosotros por lo menos como banda nos hemos preocupado por lo que te decía anteriormente también, desde profesionalizar los instrumentos, hasta la producción de los temas, hacer redes de contacto con productores con estudios, ahora último estuvimos hablando mucho con Daniel Pierattini hermano de Angelo, el vocalista de Weichafe. Cuando fuimos a Santiago nos hizo sonido, él nos explicaba más o menos las ideas de las que trabaja un productor, estuvimos con Mowat también, que es otro productor que trabajó con las "Escuelas de rock" eh... entonces pienso que uno puede traer las herramientas pu, hay súper buenas herramientas acá, pero creo que desde perezoso, de quedao', de competitivo, de egocéntrico muchas veces, uno no hace crecer lo que tenemos. Yo pienso si, los antofagastinos, las bandas antofagastinas se unieran y no bajo el nombre de un colectivo, porque igual los colectivos son súper selectivos, o sea, yo tengo esa opinión que los colectivos son súper excluyente como que siempre es un grupito no más los que tocan y el resto pal lao'. Pienso que no bajo el nombre de un colectivo, si nos uniéramos, nos apoyáramos, generáramos redes de contacto por ejemplo yo no sé po «Yo tengo un estudio o un home studio si quieres acá los grabó o si quieres te ayudo si quieres te presto un micrófono». Creo que esas cosas harían la diferencia respecto a ese centralismo que tanto criticamos ¿Cachay'? Y tal vez desde el centro dirían «Oye en el norte están haciendo algo bueno». O sea, ahora desde el punto de vista como administrativo del gobierno el apoyo cultural igual acá es pobre. O sea, tú vez, cuando estuvimos en Ñuñoa, tuvimos un eventos, una presen... una tocata de Audiomusica, en una plaza, abierto al público, nadie reclamo, habían locales de comida, como en un carrito eh... música en vivo, habían las familias sentados así, como todos ornamento como una granja y... lo encontré espectacular. O sea, acá hací' una cuestión en la avenida Brasil y posiblemente lleguen los carabineros ¿Cachay'? Tengai' que lamer una montón de botas pa' que te den permiso municipal [...] Y yo no creo que se un problema de que nosotros no crezcamos por culpa del centralismo, es culpa nuestra que no queremos crecer no más pu, como que nos hundimos en esa mediocridad que te mencionaba.

Para Carlos Montivero de Wentrú (entrevista, 2016), el problema principal radica en que hay cierta "idealización" a lo que es de Santiago:

Yo siempre he criticao' y he despotricado por esa sensación que ocurre en Antofa y que probablemente ocurre en otras regiones de endiosar o amplificar todo lo que viene de Santiago ¿Cachay'? Y nos ha pasao' o sea, ahora que estamos acá como que, poquito se han abiertos otras puertas ¿Entendi'? Está ese fenómeno que es súper, no sé como llamarlo, pero, pero es un fenómeno raro de explicar [...] Que tení' que venirme pa' acá pa' ampliar un poco eso, pero en Antofa, ponte tú, recientemente hemos estado tratando llegar a un lugar allá que es como bien conocido, al "Casino Enjoy" y puta, claro, y teniendo un currículum o teniendo atribuciones igual de calidad de haber estado en escenarios grandes, no sé. Aun así no optan por contratarte ¿Cachay'? Contratan al que es de allá, o sea de Santiago. O sea, entonces esa es una cuestión súper penca creo yo po, que te habla de

centralismo, que te habla de que nosotros de regiones estamos mirando demasiado pa' lo que pasa en Santiago. Y obviamente que... yo creo que eso censura mucho el trabajo de artistas en diferente ámbito, en las regiones, es lamentable ¿Cachay'? Pero también lo explico por una cuestión de la, de la distribución del país ¿Cachay'? Chile es uno de los países, como poco en otros países del mundo que tiene este fenómeno de la centralización [...] Los medios aportan a que ese centralismo se amplifique, se endiosa demasiado a lo que viene de acá y sea lo que sea, yo creo que va en un, no sé, alguien que tiene un negocio acá en Santiago «¡Ah! Mejor de lo que esta en Antofa» o en región. A veces es cierto pero no debería ser así.

Para Oscar Gac de saVio (entrevista 2016) la respuesta puede estar enfoncándose en la ciudad, más de lo que pasa afuera:

Yo creo que la solución es como... generar puta, tratar de romper el centralismo. Obviar que existe Santiago, y si tú naciste en Santiago y si tú naciste en Antofa y tu banda está en Antofa, pensar que Antofa es el límite y crecer en Antofa ¿Cachay'? Yo creo que esa es la solución y si todos piensan así, yo creo que de más se logra algo. Si están todos pensado en irse a Santiago...

En cuanto al rock en otras ciudades, se nombró principalmente a Valparaíso y Concepción. Los Prims (entrevista, 2016) mencionaron haber tenido una buena experiencia en una visita a Valparaíso por “Escuelas de rock” (conversación):

Yerko Godoy: “Lo que sí, allá se valoran más las bandas”.

Iván Covarrubias: “Eh, se apoyan más. Por ejemplo, nosotros cuando tocamos allá igual como que tuvimos hartos inconvenientes en el escenario y aun así la gente nos aplaudió, nos apoyó”.

Yerko Godoy: “Y la gente esperándonos afuera, todo así súper bacán estuvimos súper... súper cultural allá”.

Ignacio Castillo de Los Trip (entrevista, 2016) situó a la ciudad de Concepción como un centro cultural importante:

Acá en Chile siento que hay como un centralismo comercial en Santiago y como el más cultural artístico es cómo Conce. Encuentro que ahí siempre salen muchas bandas chilenas de gente que son buenas y que terminan siendo de la palestra musical chilena hartos tiempos y han salido cuantos artistas de ahí. Entonces, yo creo que sí en gran parte hay como un centralismo a nivel de oportunidades sí económicas pa' la música, en Santiago yo creo que hay. Conce, pero no sé cómo se moverá ahí el mundo de la música porque igual hay hartos semilleros de, de bandas.

“Tito” Córdova de Cuna de Barro (entrevista, 2016) opinó sobre varias ciudades:

Pienso que la industria musical también es súper sectorizada en Chile, es súper centralista, si cuando se habla de cuna del rock, en Conce, pero hay otras cunas del rock, como Valparaíso, pero Valparaíso no es potente en música de rock ¿Cachay’? [...] Por eso, Valpo, Santiago, Conce... centro, centro-sur, pero, pero hay ciudades súper potentes, Iquique hay bandas buenas, Arica hay bandas muy buenas.

Oscar Gac de saVio (entrevista, 2016) también mencionó a Concepción, pero solo como un lugar de nacimiento de bandas, porque al final, de todas formas, terminan trasladándose a Santiago:

Hay corrientes que han como roto eso, como Conce, por ejemplo, que ellos han querido descentralizar Chile y han genera’ como un movimiento allá. Yo he ido a tocar a Conce con otras bandas, igual se dan como más oportunidades, todos hablan súper mal como el tema del centralismo, finalmente igual se van pa’ Santiago, claro, pero está la intención.

Como se mencionó en el primer capítulo, Rivas (2012) señala que Concepción tuvo una época determinada en la cual nacieron muchas bandas, pero que la “Cuna del rock” en realidad era Valparaíso, ya que gracias al puerto, la llegada de música internacional se facilitó en la zona. Sin embargo, es cierto que las bandas terminan migrando a Santiago para poder seguir con sus carreras, ya que en otras ciudades hay un límite que no les permite avanzar.

Es por ello, que se debe pensar cuál es la raíz del centralismo. Por ejemplo, Luis Labarca de Aggressive 6.66 (entrevista, 2016), a pesar de que piensa que al rock no le afecta el centralismo, sí cree que hay un centralismo cultural por una razón política:

Porque la cultura es un concepto político en Chile, y lo que hablábamos recién existe una Secretaría Nacional de Cultura, puta, ¿Por qué no es ministerio de cultura? Que trabaja bajo los parámetros de un gobierno que no tiene idea de cultura, y que la gente que esta a cargo de la cultura en muchos de los casos, por ejemplo eso que pasa ahora que está la nueva mayoría ¿Cachay’? O en muchos casos todos los puestos de cultura son devueltas de favores políticos que piensan a que cultura es fácil, pregúntale a un ingeniero a cargo de cultura, con este hueón’ a cargo de cultura ¿Lo poni’? No po, la gente que tenga idea de cultura, este compadre tiene un

Magíster en gestión cultural a ministro mínimo, pero en Chile no funciona eso: así que el centralismo socava ¿Por qué? Porque las ciudades se ciñen a trabajar la cultura desde los parámetros que da el programa político [...] El concepto del centralismo es que hace que la cultura sea chica porque está ligada a conceptos políticos y programas políticos. Entonces, ¿Por qué, por ejemplo, el programa político de cultura dice “la cultura van a funcionar todas las agrupaciones”? ¡Agrupaciones! Todos los que tengan personalidad jurídica que se agrupen para, pero ¿Qué pasa con todos esos, los que hacen procesos culturales y no se tienen que agrupar pu cachay’? El rock es disperso, al mismo tiempo es integrado en un circuito musical, pero también es disperso porque tení’ que, es la oportunidad que vai’ a tener frente a la oportunidad del otro, o sea, yo quiero hacer algo «¡Ya si, vamo’ a tocar y vamo’ a Santiago!» Te vai’ a Santiago conmigo ¿Cachay’? No te vai’ con todos los hueones’ de la banda en el circuito cierto es por eso, por eso es que los conceptos, las políticas culturales en Chile son malas porque están sobre generalizadas ¿Por qué? Porque lo ven más como un proceso de extensión que de vinculación, tú que soi’ de afuera, sí po ¿Cachay’? Te dicen «Para qué reclamas si hacemos un concurso de baile al año» ¡Una vez al año! De mínimo cada dos meses tener una actividad funcionando si tení’ que hacer la cultura...

Esto es algo mencionado también por Andrés Soto de saVio (entrevista, 2016), ya que en realidad el arte y la cultura no es lo único centrado en Santiago, sino que en realidad todo se centra en la capital:

Yo creo que parte como un problema político-administrativo, que hace que el centro del país, más que centro, Santiago, sea todo, sea todo, donde están las, los principales estudios de grabación, donde están más locales, donde hay más oportunidaes’ en ese sentío’. Donde, tení’ la posibilidad de que si estai’ tocando en Santiago tení’ un contacto y podí’ llegar a tocar, a lo mejor no en un festivalcito, a lo mejor en un festival más grande, a lo mejor si tení’ un contacto saldríai’ en un programa en la tele que es a nivel nacional, que no es como salir un programa en la tele acá que no lo ve nadie, ni si quiera en la misma región. Entonces, yo creo que el hecho que en Santiago esté todo hace que irse a Santiago sea como una forma, sea como la única forma de verdad profesionalizar tu trabajo.

Entonces el centralismo podría ser una respuesta a las políticas públicas y culturales existentes. Matthey (1995) en su texto “Necesidad y demanda social de la música chilena”, expresa algo interesante con respecto a cómo la cueca jugó un papel importante en la dictadura militar como forma de homogeneización cultural al ser en 1979 proclamada baile nacional, evitando así, que música considerada de izquierda fuese expandida y llamara a la revolución. Con esta pequeña proclamación se quitó parte de la

identidad del país, al prohibir instrumentos como el charango. Fue un golpe cultural forzado, dado que muchos chilenos que no tenían contacto con dicho baile, tuvieron que aceptarlo y adoptarlo, en pleno período de dictadura donde no había opción de elegir. Matthey (1995) asegura que Santiago es el problema, ya que es desde ahí que no se reconoce lo propio, de ahí se fabrica una cultura oficial:

Es desde el centralismo santiaguino de donde se trata de uniformar a nuestro país, imponiéndole una cultura que es totalmente ajena y que, por lo tanto, es imposible que identifique a las regiones. ¿Qué sentido tiene que se decrete a la cueca como baile nacional, si en Antofagasta no existen ni los huasos, ni los caballos, ni las monturas y ni las espuelas? (p. 98).

La premisa de usar a la cultura como forma de control puede ser demasiado extrema, sin embargo, es cierto que en la dictadura militar fue una estrategia empleada. Esto podría explicar la “idealización” que existe de la capital de la que hablaba Carlos Montivero de Wentrup (entrevista, 2016), además, no es una novedad que los medios de comunicación llamados “nacionales” se centran en Santiago también. Actualmente, aún permanecen secuelas del control cultural de la dictadura, y el centralismo puede ser solo uno de los tantos síntomas de ello; y aunque en nuestros días se puede apreciar una intención de descentralizar, las soluciones adoptadas para encarar el problema son demasiado provisionales y no van acompañadas de un análisis realmente profundo. A su vez, esto se podría deber a que en realidad, las soluciones son vistas desde una perspectiva centralista, sin olvidar que la homogeneización cultural en realidad facilita la tarea a los gobernantes.

Una solución que ha dado frutos son las “Escuelas de rock”, ya que han logrado llegar a todas las regiones del país, donde imparten clases e involucran a representantes locales en sus actividades. Por ejemplo, Christian Rossi (entrevista, 2016) declaró que lo llamaron para participar en el año 2016 en el programa, lo que permitió adaptarlo de mejor manera al contexto de la propia ciudad. El programa se ha esforzado por llegar a más partes del país y en esta investigación se pudo apreciar cómo Moto Perpetuo tuvo que desplazarse a Valparaíso para participar en las escuelas, a diferencia de las bandas

más recientes que pudieron participar en la misma ciudad de Antofagasta desde el año 2015.

La creación de agrupaciones musicales también es una respuesta al centralismo, debido a que es una forma de que dentro de la misma región se creen oportunidades para los músicos. Éste es un fenómeno que se ha dado en todo Chile y “Escuelas de rock” ha trabajado con varias agrupaciones de regiones. También ha resultado interesante, en este mismo sentido, mi experiencia personal en la Feria Pulsar 2016, ya que hubo una charla de agrupaciones de todo Chile en la cual dieron a conocer a los músicos diversas estrategias para poder crear instancias propicias al desarrollo de la música en sus propias localidades. De hecho, Cima y COBRA fueron partícipes de esta experiencia.

Juan Ignacio Cornejo en su ensayo “Chile: los interminables caminos del rock chileno”, que se encuentra en *El libro blanco de rock* (Padilla, 2009) nos indica que:

... todavía hay mucho por conocer: un interminable número de agrupaciones más de lo que el común del público cree, bastantes héroes faltos de reconocimiento..., demasiado rock por redescubrir. Chile sí tiene un pasado rockero [...] Así sea para recuperar el tiempo perdido, o para apoyar a los rockeros del presente y del mañana. Pasan los años, y esos pocos oídos afortunados y significativos que acompañaron el nacimiento del rock nacional, muchos años después hicieron aumentar la familia, y hoy somos un mar de gente. Preocupémonos por que eso se note. Es lo mínimo que podemos hacer (p. 243).

Las bandas de rock en Chile existen, pero debemos dejar de buscar bajo las mismas piedras. Salas (2007) indica que al rock nacional le falta identidad; sin embargo, como sugiere Albornoz (2002), para encontrar y entender la identidad chilena hay que contextualizarla, es decir, debemos hacerlo escrutando los lugares que han sido ignorados. Y esto implica “descentrarnos” y movernos de la capital hacia aquellas regiones y ciudades menos exploradas previamente.

CONCLUSIONES

Los trabajos de rock en el país se han centrado principalmente en lo acontecido en la capital. En su mayor parte, éstos omiten esta última particularidad, generando análisis de un contexto supuestamente “nacional”. Además de inducir a errores y una supuesta homogeneización del desarrollo del rock en Chile, esta práctica académica refleja una falta de interés o información sobre otras regiones y, aunque existen honrosas excepciones, la consecuencia lógica es un inmenso vacío en los relatos históricos sobre el rock que pretenden dar cuenta del “país” en su conjunto.

En el caso de Antofagasta, una ciudad relativamente grande en el país, con recursos económicos basados principalmente en la minería y con varias universidades, se podría haber pensado que tanto el movimiento musical como los estudios en torno al mismo fuesen de mayor envergadura. Sin embargo, la realidad resultó muy diferente: los antecedentes sobre el rock en la ciudad resultaron muy escasos, tanto así que fue necesario buscar testimonios primarios para esbozarlos. Por lo demás, las bandas de rock de la ciudad enfrentaban importantes dificultades a la hora de difundir su trabajo y más aún a la hora de intentar profesionalizarse, es decir, vivir de su oficio musical.

Otro aspecto interesante que puede rescatarse en esta recapitulación, es que inicialmente el estudio iba a centrarse en un concepto de rock más general, buscando bandas que se auto-identificarán así. Pero en el transcurso de la investigación se evidenció que algunas de las mismas bandas ya no se sentían tan cómodas con ese simple concepto, poniendo en relieve cómo las nuevas generaciones han cambiado con respecto a las anteriores y cómo la música (popular) resulta hoy quizá menos fácil de encasillar que antes.

Así mismo, la incorporación del género metal a la investigación también fue algo inesperado debido a la generalidad con que se planteaba el estudio; sin embargo, conforme fue avanzando la investigación se hizo indudable cómo la escena metalera de la ciudad llegó a constituirse como un pilar fundamental para la construcción del contexto histórico del rock antofagastino, por lo cual se incluyeron entre los testimonios

recopilados a bandas de metal. Mientras se trabajaba con éstas, se pudo percibir cómo los involucrados en la escena metal deseaban que se investigara más al respecto, cosa que, lamentablemente, hubiera excedido los márgenes de la presente tesis.

Gracias a las bandas que participaron en esta investigación, se pudo identificar algunas características del circuito antofagastino. Obviamente, la autogestión tiene una importancia fundamental, cuestión que, por lo demás, ocurre en múltiples contextos a nivel global.

Así mismo, el cambio de la industria acaecido desde el año 2000 aproximadamente aparece como una moneda de dos caras: por un lado, ha facilitado la distribución musical a través de plataformas online; pero, por otro, ha generado quizá un exceso de información, que dificulta que aquellas bandas que no cuenta con el soporte de los medios puedan darse a conocer “masivamente”. En décadas anteriores, el canal televisivo MTV se alzó como el encargado de mostrar a los músicos del momento y marcar tendencias musicales globales y regionales. En la actualidad, aunque ser mostrado en MTV puede interpretarse como un “gran logro” por las bandas, no es sinónimo de éxito como antes. Ahora, el éxito es medido a través de las redes sociales y el impacto que se genera a través de ellas, tanto es así, que dicho canal ha cambiado completamente de enfoque, dejando en un segundo plano a los videos musicales.

Como los mecanismos para alcanzar la masividad han cambiado, se puede apreciar que el rock en la actualidad es mucho menos masivo que antaño y que otros estilos musicales. Por lo demás, sus protagonistas tampoco aspiran a esta masividad, a diferencia de cómo se hacía anteriormente. Según los participantes del estudio, hay en cambio un deseo de que su música se escuche, se difunda y circule, como objetivo primario. Si esto trae “ganancias”, se considera como un resultado –inesperado– positivo, pero ya no predomina la fantasía de obtener fama y fortuna a través del rock, como anteriormente ocurría según Seca (2004).

Por otra parte, se pudo establecer que dentro de la comunidad rockera de la ciudad, la metalera está mucho más consolidada, manteniéndose de manera constante desde mediados de los ochenta, aproximadamente. De hecho, la primera agrupación de

rock creada en la ciudad, ARMA, se enfoca más hacia la promoción del metal. En cambio, la institucionalidad para la escena no-metalera se manifestó de forma diferente, ya que las agrupaciones dedicadas a su promoción recién comenzaron a parecer en el año 2015. Esto es relevante si se considera que las agrupaciones de este tipo tienen un rol importante en la organización de eventos para las bandas de música en la ciudad.

El auge del metal en la década de los noventa pudo deberse a que en la zona existía un sentimiento de abandono por parte de las autoridades. La condición económica de la región es importante en este sentido, pues prevalecía el sentimiento de que se trataba de una “zona minera” que generaba muchos recursos para el país, pero que no se apreciaban de forma concreta en el territorio. La contaminación, el abandono gubernamental y el clima dificultoso, generaba un descontento que se expresó a través del metal como forma de canalización del enojo provocado por la situación vivida. Entonces, se podría decir que el metal se desarrolló con fuerza en Antofagasta porque constituía una forma idónea de expresar y “liberar” toda la insatisfacción sentida en la zona.

Por otra parte, se pudo apreciar que el circuito de rock en la ciudad no se ve a sí mismo como una comunidad, lo que da cuenta de su carácter disgregado y la carencia de apoyo institucional que aglutine a todos los actores; sin embargo sí existe una *asociatividad* entre bandas amigas o al menos conocidas, lo que ha permitido la creación de tocatas y eventos en conjunto.

Si Antofagasta tiene un circuito único que se distingue al de otras ciudades es una de las interrogantes que no se pudo resolver, principalmente porque no se conoce a nivel práctico cómo funcionan los circuitos de rock otros centros urbanos de Chile. A lo más pudo establecerse que los entrevistados tenían una noción de cómo funciona el circuito en Santiago, ya que la mayoría de la información mencionada sobre la escena rockera se concentraba en lo acontecido allí. Esto da cuenta de hasta qué punto el centralismo se ha incrustado en el imaginario de los propios músicos pertenecientes a regiones diferentes de la metropolitana.

Sin perjuicio de ello, el centralismo como temática tuvo un protagonismo menor al esperado en las entrevistas. Aunque resultó ser un tema importante cuando se comparaban las oportunidades de cada ciudad, no fue un tema que brotara con facilidad en las conversaciones; normalmente lo hacía a raíz de mis propias insinuaciones como investigadora. Los tópicos respecto al tema variaron desde la desigualdad en la distribución de recursos, al hecho de que se debía a una situación demográfica (en Santiago hay más cosas porque hay más gente). También se manifestó que en realidad la capital tenía problemas similares, principalmente a lo que respecta a la falta de espacios, pero en Antofagasta se acrecentaban.

La diferencia cuantitativa parece ser importante respecto al número de bandas de rock y espacios para la difusión musical, pero lo es aún más en el campo de los estudios dedicados al rock en Chile, ya que es allí cuando la actividad rockera de otras ciudades se ve prácticamente invisibilizada. Es en este punto donde creo que la presente tesis ha realizado su contribución más importante.

Dentro de la tesis no se pudo hacer una revisión acabada de registros de prensa, así como tampoco adentrarse en el mundo del metal como ente identitario importante de la ciudad. Esto se debió a que los límites de tiempo de la investigación produjeron una demarcación del estudio que, lamentablemente, no se pudo expandir. Sin embargo, personalmente planeó seguir ejecutando el tema del rock en Antofagasta, en el cual aspiro poder trabajar estos rasgos de importante cabalidad. Así también, como investigar el rock en otras ciudades que no sean Santiago.

BIBLIOGRAFÍA

Agenda Musical (2015, 25 de febrero). “Sonata Arctica traslada su concierto al Teatro Cariola: 11 de marzo”. Recuperado en <http://www.agendamusical.cl/sonata-arctica-en-chile-2015/> [2016, 12 de octubre].

Albornoz, C. (2002). *Rock and Rol Social. Pensamiento Crítico*. Revista electrónica de historia, N°2. Recuperado en http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/079_c-albornoz-num-2.pdf [2016, 3 de mayo].

Andrónico, J. (2015, 31 de agosto). Tercera versión del festival “La perla del rock”. Corporación Cultural de Antofagasta. Recuperado en <http://www.culturaantofagasta.cl/webCultura3/index.php/aux-noticias/1176-tercera-version-del-festival-la-perla-del-rock> [2016, 12 de octubre].

Andrónico, J., Bracamonte, C., Herane, M. Y Saavedra, D. (2014). *El Rock en Antofagasta*. Tesis de pregrado. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.

Antofagasta rock (2014). “Historia”. Recuperado en <http://www.antofagastarock.cl/> [2016, 25 de agosto].

Becker, G. (2010). *Rockeras en Chile: negación de la reivindicación*. Revista Musical Chilena, año LXIV, N° 213, pp. 103-115. Recuperado en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902010000100008&script=sci_arttext [2016, 3 de mayo].

Becker, G. (2011). *La Performance Femenina como evocación del Tabú*. Resonancias, n° 28, pp. 49-64.

Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. (Original 2012, How Music Works).

Carwast Producciones (2016). “Historia”. Recuperado en <http://www.carwast.cl/historia.html> [2016, 25 de agosto].

Castillo, F. (2011). “Una pincelada sobre el rock chileno”. En *La cultura rock/pop*. Recuperado en <https://es.scribd.com/doc/65002765/23/Los-libros-de-rock-pop-en-Chile> [2016, 3 de mayo].

Castro, C. (2010, septiembre). Orígenes del Thrash y el Punk en Antofagasta. Revista de identidad cultural “Perro Vago”, n° 10, Antofagasta. Recuperado en <http://archive.is/br24M> [2016, 1 de octubre].

CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016). “Escuelas de rock”. recuperado en <http://escuelasderock.cultura.gob.cl> [2016, 5 de agosto].

CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016, 2 de febrero). “Bandas regionales listas para participar en Rockódromo 2016”. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Antofagasta. Recuperado en <http://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/bandas-regionales-listas-para-participar-en-rockodromo-2016/> [2016, 11 de noviembre].

CNCA, (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016, 8 de junio). “Escuelas de rock y música popular vuelven a Antofagasta con clases de producción y un nuevo festival”. Recuperado en <http://www.cultura.gob.cl/agendacultural/escuelas-de-rock-y-musica-popular-vuelven-a-antofagasta-con-clases-de-produccion-y-un-nuevo-festival/> [2016, 5 de agosto].

Consejo de la cultura – Antofagasta (2016, 5 de octubre). “Festival Alicanto arrancó su 1era versión con éxito de convocatoria Corporación cultural de Antofagasta”. Recuperado en <http://www.culturaantofagasta.cl/webCultura3/index.php/aux-noticias/1649-festival-alicanto-arranco-en-1era-version-con-exito-de-convocatoria> [2016, 12 de octubre].

Corporación Cultural (2015, 27 de febrero). “La Perla del Rock” se toma el Teatro Municipal con 15 bandas. El Mercurio Antofagasta. Recuperado en <http://www.mercurioantofagasta.cl/impresa/2015/02/27/full/22/> [2016, 12 de octubre].
Agrupación bandas de rock Antofagasta. Integrada por 45 grupos regionales.

Daniela (2016, 14 de enero). “Todo el rock y el blues regresan al Teatro Municipal”. El mensajero. Recuperado en <http://elmensajero.cl/2016/01/14/todo-el-rock-y-el-blues-regresan-al-teatro-municipal/> [2016, 12 de octubre].

El Mercurio (2011, 24 de mayo). “Discocentro: 32 años llenando de música los oídos del norte”. Recuperado en http://www.mercurioantofagasta.cl/prontus4_noticias/site/artic/20110524/pags/20110524000507.html [2016, 9 de septiembre].

El Nortero (2014, 27 de noviembre). “Las situaciones antofagastinas que demuestran si te estás poniendo viejo”. Recuperado en <http://www.elnortero.cl/noticia/sociedad/las-situaciones-antofagastinas-que-demuestran-si-te-estas-poniendo-viejo> [2016, 9 de septiembre].

Escárte, T. (1994). *Frutos del país: historia del rock chileno*. Santiago: FONDART. Recuperado en <https://lavagoneta.files.wordpress.com/2008/02/frutosdelpais.pdf> [2016, 5 de abril].

Escárte, T. (1995) “Capítulo 5: El rock chileno”. En *Música popular Chilena 20 años. 1970-1990* (pp. 145-161) de Godoy, Á. y González, J. P. (editores). Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata S. L.

Godoy, C. (2008, 25 de mayo). “1996: Cuando La Ley desafió a la autoridades”. El Mercurio de Antofagasta, sección de espectáculos, p. A45.

González, J. P. (2006). *Rock, memoria del cuerpo*. Cátedra de Artes N° 3: 9.24. Facultad de artes. Recuperado en <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/01rockfromCatedra3-3.pdf> [2016, 3 de mayo].

González, J. P. (2008). *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?* Trans Revista transcultural de música. Trans 12. Recuperado en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> [2016, 24 de octubre].

González, J. P. (2012). *Vanguardia primitiva en el rock chile de los setenta: música, intelectuales y contracultura*. Música Popular em Revista, Campinas, año 1, pp. 75-92, jul.-dez.

González, J. P., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2009). “XI Música Juvenil”. En *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970* (pp. 603-725). Santiago: Universidad Católica de Chile.

Guber, R. (2001) *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Hernández, R., Fernandez, C. y Baptista, P. (1991). *Metodología de la investigación* [pdf]. México D. F.: McGraw - Hill interamericana de México, S.A. de C.V. Recuperado en <http://www.dgsc.go.cr/dgsc/documentos/cecaedes/metodologia-de-la-investigacion.pdf> [2016, 14 de abril].

INE (Instituto nacional de estadística, 2012). *Resultados Preliminares Censo de Población y Vivienda 2012*. Recuperado en https://www.cooperativa.cl/noticias/site/artic/20120831/asocfile/20120831161553/resultados_preliminares_censo_2012.pdf [2016, 7 de noviembre].

Jara, P. (2012). *Pájaros Negros: Crónicas del heavy metal chileno*. Santiago: Ediciones B Chile S.A.

Labarca, C. (director) (1992-1994). *Kilometro 12*. Antofagasta.

LEA (Liceo Experimental Artístico de Antofagasta, 2016). *Historia*. Recuperado en <http://www.lexart.cl> [2016, 7 de noviembre].

Maira, M. (2012). *Canciones del fin del mundo*. Santiago: RIL editores.

Maira, M. (2014) *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*. Santiago: Ediciones B.

Marchantes Industrica Creativa (2014, 2 de diciembre). “Webshow: tv vía internet”. Recuperado en <http://marchantes.cl/iniciativas-marchantes/webshow/> [2016, 8 de diciembre].

Marchantes Industria Creativa (2016). “Qué somos”. Recuperado en <http://marchantes.cl/about/> [2016, 8 de diciembre].

Matthey, G. (1995). *Necesidad y demanda social de la música chilena*. En Revista Musical Chilena, Año XLIX, julio-diciembre, nº 184, pp. 95-103 [pdf]. Recuperado en <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14045/14354> [2015, 28 de noviembre].

Padilla, P. (2009). *El libro blanco del rock*. Santiago: RIL editores.

Planet , G. (2013). *Se oyen los pasos*. Santiago: La tienda nacional (original 2004).

Ponce, D. (2008). *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B.

Rivas, V. (2012). *Rock penquista: la historia de un mito, 1987-2000*. Concepción: Universidad de Concepción.

Rockaxis (2013, 30 de agosto). *Bret Michaels confirma show en Antofagasta*. Recuperado en <http://rockaxis.com/rock/novedades/bret-michaels-confirma-show-en-antofagasta> [2016, 13 de noviembre].

Rockerio (2015, 22 de noviembre). “Festival epicentro rock Antofagasta”. Recuperado en <http://www.rockerio.cl/festival-epicentro-rock-antofagasta/> [2016, 12 de octubre].

Salas, F. (1998). *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*. Santiago: LOM Ediciones.

Salas, F. (2000) *El rock: Su historia, autores y estilos*. Santiago: Editorial de la universidad Santiago de Chile.

Salas, F. (2003). *La Primavera Terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Salas, F. (2007). “Rockeros en Sol menor. Fundamentos de existencia en el rock chileno”. Recuperado en <http://www.facso.uchile.cl/sociologia/publicaciones/65287/cuadernos-de-trabajo> [2016, 19 de abril].

Salas, F. (2012). *Mira, niñita. Creación y experiencia de rockeras chilenas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Seca, J. M. (2004). *Los músicos underground*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Original 2001, Les musiciens underground).

Sapiaín, R. (2016). “Los Fénix”. MúsicaPopular.cl, enciclopedia de la música chilena. Recuperado en <http://www.musicapopular.cl/grupo/los-fenix/> [2016, 10 de septiembre].

Timeline Antofagasta (2014, 9 de enero). “Los 10 mejores Artistas que pasaron por el Festival de Verano de Antofagasta”. Timeline: La Comunidad Informativa de Antofagasta. Recuperado en <https://www.timeline.cl/2014/01/los-10-mejores-artistas-que-pasaron-por-el-festival-de-verano-de-antofagasta/> [2016, 12 de octubre].

Timeline Antofagasta (2014, 28 de enero). “Quiebra de la Feria del Disco: ¿Y dónde compramos música en Antofagasta?”. Timeline: La Comunidad Informativa de Antofagasta. Recuperado en <http://www.timeline.cl/2014/01/quiebra-de-la-feria-del-disco-y-donde-compramos-musica-en-antofagasta/> [2016, 12 de octubre].

Universidad Católica del Norte (2016). “Arte y Cultura Antofagasta”. Recuperado en <http://www.ucn.cl/estudiantes-antofagasta/arte-y-cultura-antofagasta> [2016, 8 de diciembre].

Villamil, O. (2003). *Investigación cualitativa como propuesta metodológica para el abordaje de investigaciones de terapia ocupacional en comunidad* [pdf]. Umbral científico, junio, número 002, [pdf]. Bogotá: Fundación Universitaria Manuel Beltrán. Recuperado en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/304/30400207.pdf> [2012, 10 de octubre].

Zapata, N. (2009). *Rock entre araucarias*. Temuco: CNCA.

INDIVIDUOS ENTREVISTADOS

Jara, P. (2016, 18 de agosto). Entrevista a Patricio Jara. Realizada por la investigadora, Santiago.

Muñoz, E. (2016, 26 de septiembre). Entrevista a Eduardo Muñoz. Realizada por la investigadora, Antofagasta.

Rossi, C. (2016, 5 de septiembre). Entrevista a Christian Rossi. Realizada por la investigadora, Antofagasta.

BANDAS ENTREVISTADAS

Aggressive 6.66 (2016, 15 de octubre). Participante: Labarca, L. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

Cuna de Barro (2016, 17 de octubre). Participante: Córdova, H. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

Folkheim (2016, 14 de noviembre). Participantes: Muñoz, E., Muñoz, P. Y Vilaboa, N. Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.

Kolumbia (2016, 16 de noviembre). Participante: Catalán, M. Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.

Los Prims (2016, 23 de septiembre). Participantes: Covarrubias, I., Ibarra, B., Godoy, A. Y Godoy, Y. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

Los Trip (2016, 16 de agosto). Participantes: Castillo, I. Y Gómez, R. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

Moto Perpetuo (2016, 16 de octubre). Participante: Rojas, Y. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

saVio (2016, 25 de septiembre). Participantes: Gac, O., Gatica, P., Rojas, J. Y Soto, A. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

Vesage (2016, 16 de octubre). Participantes: Contreras, D. Y Navarro, C. Entrevista realizada por la investigadora, Antofagasta.

Wentru (2016, 23 de agosto). Participante: Montivero, C. Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.

ILUSTRACIONES

Ardiles, P. (2016). “Ilustración 2: Presentación de saVio en “Boliche RestoPub” [fotografía].

Ardiles, P. (2016). “Ilustración 3: Presentación de Cuna de Barro en “Boliche RestoPub” [fotografía].

Ardiles, P. (2016). “Ilustración 4: Primer Festival Alicanto de Antofagasta 2016” [fotografía].

Educarchile (2013). “Ilustración 1: Mapa con la ubicación de Antofagasta” [Imagen]. Recuperado en <http://ww2.educarchile.cl/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=130404> [2017, 15 de enero].