

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas

Rock y asociatividad al norte del Mapocho:

El caso de las bandas barriales en Conchalí. 1990-2006.

Seminario de Grado para Optar al Grado de Licenciado en Historia
Estudiantes:

Daniel Sierra Guajardo

Profesor Guía: Gabriel Salazar Vergara
Santiago, Enero de 2007

Agradecimientos . . .	1
PRÓLOGO . . .	3
I . . .	3
II . . .	6
Introducción . . .	9
I . . .	9
II . . .	12
III . . .	14
IV . . .	16
Capítulo Uno: En torno al desarrollo del rock en Chile: un marco histórico contextual. . .	19
1. La ‘Nueva Ola’. . .	19
2. Beat chileno: las primeras bandas Rock, tiempos de exclusión social. . .	21
El conflicto con las juventudes de izquierda. . .	23
Los ‘rockeros coléricos’ . . .	26
3. 1970-1973: Rockeros en tiempos de la UP. . .	29
Los nuevos aires del Rock en Chile: sicodelia y latinoamericanismo en los ‘70. . .	29
Trasgresión rockera y reacción social en tiempos de la Unidad Popular. . .	31
4. El desarrollo del rock durante la dictadura . . .	33
Capítulo Dos: La emergencia de bandas barriales de rock en Conchalí a inicios de la década de los ‘90. . .	37
1. Entre la realidad vivida y las imágenes oficiales del éxito: la reacción a través del rock (o cómo dejar de ser otro más de los demás). . .	37
2. Las bandas . . .	39
3. ‘Estar siendo’ en una banda barrial. . .	42
4. La rabia es nuestra única bandera y nuestra arma es el Rock and Roll. . .	45
5. El problema del espacio. . .	49
Capítulo Tres: La articulación de redes sociales entre bandas del barrio: el caso de la Coordinadora de Rock de Conchalí. . .	53

1. El espacio del Centro de Desarrollo Juvenil como polo de atracción. . .	53
2. Estructuración en la organización de las bandas barriales. . .	57
3. Colapso interno en la Coordinadora de Rock de Conchalí. . .	60
4. La Coordinadora de Rock de Conchalí, segunda etapa: 1998 – 1999. . .	64
Capítulo Cuatro: Autogestión, participación y construcción de identidad en la experiencia de las tocatas. . .	69
1. Los espacios .	69
2. Autogestión y participación colectiva. .	71
3. Construcción de identidad en la experiencia de las tocatas. . .	79
Capítulo Cinco: Una propuesta de intervención y desarrollo local desde una banda barrial. . .	81
1. Imaginario, identidad y esencia barrial. . .	82
2. Las bandas ‘independientes’ como acción contra el sistema. . .	83
3. Intervención y desarrollo local a través de las tocatas. . .	85
CONCLUSIONES . .	89
II .	90
III . .	91
Bibliografía .	95
Discografía .	97
Testimonios . .	97
Bandas . .	97
Red de apoyo, colaboradores, Municipio .	97
Material Audiovisual . .	98
APÉNDICE . .	99
ENTREVISTA GRUPAL N°1 . .	99
ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD N° 1 .	110
ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD N° 2 .	131

Agradecimientos

Me gustaría plasmar en estas líneas el eterno agradecimiento hacia mi familia completa, especialmente a mi madre Adriana, mi padre Ernesto, y mis hermanos Angelina, Marcos y Teresita. Su apoyo y estímulo fueron vitales para continuar de pie en todas estas interminables jornadas de trabajo.

Quisiera también dejar aquí expresado mi más sincero agradecimiento a mis amigos y amigas que de una u otra manera colaboraron en el desarrollo de este proyecto, especialmente Daniela Z., Loreto R., Boris Y., Pablo A., Vicente V., Juan Pablo T., Sergio P., Mauricio B. Especial agradecimiento a Daniela L. R.: mil gracias por la infinita paciencia, el enorme apoyo y el más bello cariño brindado a lo largo de todo el año que me tomó realizar esta investigación. Este trabajo está especialmente dedicado a ti.

Agradezco enormemente a todas las bandas barriales de rock que participaron en este proyecto: Faltan Money's, Arkólikos Anónimos, Sinergia, Exile, Erupción, Distorsión Nocturna, Represalia, Ateos Gracias a Dios, Zaquizami, Trance. Esta es su historia, compañeros: recuérdennla, quíerannla, vívanla. Nunca olviden cómo han llegado a ser lo que son hoy en día. ¡Larga vida al Rock and Roll!

También quisiera dejar aquí expresado mi agradecimiento hacia Cristian Araya, Jorge Pericó, Jaime 'Pollo' Muñoz, Nicolás Véliz, Juan Carlos Suárez y a don Carlos Sottolichio, alcalde de Conchalí: muchas gracias por la ayuda ofrecida.

Un especial agradecimiento también a Jorge C. por la facilitación de material videográfico y su traspaso a formato DVD.

Agradezco finalmente el apoyo y estímulo que el profesor Gabriel Salazar V. me brindó durante todo este periplo, así como también a Azun Candina y Pablo Artaza por sus certeros consejos a la hora de llevar a cabo este proyecto.

“Una banda es una visión equis del mundo, un concepto, una verdad. No es sólo tocar bien o componer algunas buenas canciones. Eso lo hace cualquiera. Una banda de rock que se precie de tal, es sangre, vitalidad, evocación, magia, ruptura, historia. Y, precisamente, estas bandas desconocidas son las que, cuando las ves tocar en un lugar de nadie, o las escuchas diez años después en una grabación de mala muerte, te hacen vibrar, porque te conectan con una identidad. En ese momento uno se pregunta: ¿por qué estas bandas no fueron, o no son conocidos, amadas, respetadas por la gente o, por último, por los propios músicos? Ahí es cuando percibo que algo está recontrapodrido en el país”¹.
Andrés Godoy.

“Da la impresión de que la historia es la que escriben las bitácoras de los sellos discográficos, la prensa o algunos musicólogos entendidos: pero, por debajo, hay otra historia que es casi una suma de azares. Cosas que, a lo mejor, no van a pasar a la posteridad, pero que no por ello dejaron de ser algo vivido (...) Hay una historia cotidiana que no es la historia de los grandes hitos y de los grandes momentos, pero que, a veces, propulsa nuevas situaciones”².

¹ Andrés Godoy en Escárte, Tito: *Canción Telepática: Rock en Chile*. ED. LOM 1ª. Ed junio 1999, p. 66.

RudyWiedmaier.

“Siento que todo lo que pasa acá es de verdad, que la gente se cree el cuento, que los músicos no ganan plata pero quieren lo que hacen, quieren tocar, saben que no van a ganar plata pero quieren seguir tocando, pero después ya, cuando ya son más famosos, todo cambia, todo cambia, y los intereses cambian, el compromiso con ideas políticas, sociales, cambian...priman otros intereses”.

Jorge Pericó

² Rudy Wiedmaier en Escárate, Tito: Op. cit., p. 251.

PRÓLOGO

I

Hace veinte años atrás, un estudiante de Licenciatura en Literatura de la Universidad de Chile escribía su tesis *La música rock: sus proyecciones temáticas y culturales*. Dicho estudio sería editado y publicado posteriormente en octubre de 1987 bajo el título *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*. Siendo un estudio que primordialmente se centraba en el desarrollo del Rock a nivel mundial, incluía en sus últimas páginas un capítulo donde se extendía analíticamente en el caso particular del Rock desarrollado en Chile. De esta manera, Fabio Salas redactaba las primeras páginas sobre la historia del Rock cultivado en estas latitudes ³.

Posteriormente, el año 1990, otro estudiante de la Universidad de Chile, pero esta vez postulante al título de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, escribía su tesis titulada *Hitos del Rock en Chile*, la cual sería publicada cinco años más tarde gracias a un premio FONDART bajo el nombre *Frutos del País*. En este caso, Héctor Escárte centraba decididamente su trabajo en el estudio del Rock chileno, recurriendo a fuentes escritas tales como revistas relativas al tema y también a la discografía que los cultores del Rock chileno comenzaban a alimentar ⁴.

³ Salas, Fabio: *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*. LOM Ediciones, Santiago, 1998.

Junto a los autores recién señalados se han ido sumando otros que desde diferentes puntos de vista han abordado el desenvolvimiento del Rock en nuestro país, desde las biografías de músicos y bandas particulares, hasta análisis que más bien se desprenden de estudios socio-culturales. Cada cual ha aportado de diversas maneras en el análisis y comprensión del Rock chileno⁵.

En mi opinión, sin embargo, han sido Fabio Salas y Héctor Escárte quienes pueden reconocerse como los autores que con mayor seriedad y dedicación se han preocupado por investigar y escribir acerca del tema. Sus aportes han continuado desarrollándose durante los últimos veinte años con publicaciones que han sabido estar a la altura del problema abordado, siendo indiscutible su contribución en lo que a la recuperación de toda una cultura musical y su historia atañe⁶.

Sin desconocer los importantes aportes realizados por ambos autores recién mencionados, resulta necesario reflexionar acerca del modo en que sus reconstrucciones historiográficas fueron llevadas a cabo. En este sentido, me parece fundamental hacer notar que las fuentes a las que ambos autores apelan han sido, por antonomasia, las fuentes escritas (tales como revistas especializadas, diarios y suplementos) y la discografía editada por las bandas chilenas. Un caso particular y excepcional lo constituye *Canción Telepática*, el cual consiste en un conjunto de testimonios logrados por Héctor Escárte mediante entrevistas que él mismo realizó a importantes cultores del Rock nacional.

Si realizamos una crítica de primer orden de las fuentes consultadas por los autores citados, es decir, si nos detenemos a pensar no en el contenido de éstas, sino en el origen y modo en que dichas fuentes fueron construidas, y cómo es que han permanecido en el tiempo hasta llegar a nosotros, podremos afirmar que en realidad lo que se ha investigado y escrito es la historia de un número bastante reducido y selecto de músicos y bandas de Rock. Esto es así en la medida que para la gran mayoría de los conjuntos, la posibilidad real de lograr una grabación discográfica ha sido hasta el día de hoy (aunque disminuyendo) una suerte de privilegio al cual pocos tienen acceso y donde las lógicas de mercado han tenido la última palabra, dirimiendo cual “producto” es rentable y cual no; cual merece financiamiento para su producción y cual no.

Esto se vuelve aún más complejo en la medida que las lógicas de mercado asumen un rol preponderante en el desenvolvimiento cultural de un país, al vincularse con los medios masivos de información y comunicación. Bernardo Subercaseaux ha señalado en

⁴ Escárte, Tito: *Frutos del País. Historia del rock chileno*, FONDART, 1995.

⁵ Stock, Freddy: *Corazones rojos: biografía no autorizada de Los Prisioneros*, Grijalbo, Santiago de Chile, 1999; ____: *Los caminos que se abren: la vida mágica de Los Jaivas*. Grijalbo, Santiago de Chile, 2002; Symns, Enrique: *Los tres: la última canción*. Aguilar Chilena de Eds., Santiago de Chile, 2002.

⁶ Véase, por ejemplo, Escárte, Tito: *Canción Telepática Escárte: Rock en Chile*. ED. LOM 1ª. Ed junio 1999; Salas, Fabio: *La primavera terrestre. Cartografía del Rock chileno y la Nueva Canción chilena*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003; ____: “El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso”, en Torres, Rodrigo (Ed.): *Música popular en América Latina*, Departamento de Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, marzo de 1999.

ese sentido que "...asistimos a una hiperinflación de la cultura de masas, dependiente del *raiting*. Los medios audiovisuales son industrias culturales que se guían por una férrea lógica mercantil, a la que se han plegado, incluso, canales de TV de la Iglesia u otros semi-públicos. También los medios escritos operan como industrias u holdings empresariales con una lógica vinculada a la massmediatización..."⁷.

En ese contexto, la radiodifusión, como así también las publicaciones escritas que se han especializado en el Rock, han tendido a darle espacio justamente a las bandas de Rock que ya se encuentran consolidadas en el mercado de la música, o que parecen tener proyecciones para conseguirlo. Así, los espacios de difusión han sido ocupados en importante porcentaje por artistas extranjeros cuyas producciones vienen garantizadas por sus mercados musicales, dejando al rock chileno en precarias condiciones de difusión que sólo estos últimos años han ido mejorando. Sin embargo, el rock difundido ha tendido a ser, en importante medida, el que se adecua a los patrones comerciales instalados.

Las fuentes escritas y radiofónicas relativas al desarrollo del rock, por tanto, no sólo se han elaborado siguiendo lógicas mercantilistas, sino que además nos hablan de producciones culturales que en gran medida han sido influenciadas por tales directrices. Es evidente que hay ocasiones en que sinceramente el aporte de una banda a la cultura musical del país es inobjetable, ya sea en lo relativo a lo musical, lírico, temático, performativo, etc., pero más bien me parece que la tendencia es a darle cabida a las producciones musicales que tienen proyecciones comerciales, tanto a nivel nacional como internacional.

De esta manera, en términos generales, se ha estado escribiendo la historia de los que podríamos llamar "Próceres del Rock", aquellos que lograron un espacio en la industria discográfica, una columna en la revista, un comentario en el suplemento, una canción en la radio: una historia del Rock basada y enfocada en el sonido registrado y la palabra escrita, en luces y destellos.

Dicha historia escrita del Rock, basada en lo que los medios han opinado y en lo que los sellos han registrado, ha ido, a su vez, (re)escribiendo la Historia recordada por cada uno de nosotros, aquella vivida y sentida de manera personal o colectiva, desembocando en una forma particular de concebir el desarrollo de la Historia del Rock chileno, caracterizada por una sucesión de altos y bajos, con cumbres de alta producción musical rockera, y depresiones de agotamiento en la creatividad. Sin embargo, a mi juicio, dicha sucesión de crestas y fosas no tiene tanto que ver con oleadas de creatividad o sequías de Rock, sino que más bien con lo que sellos discográficos y medios de difusión masiva han considerado como "productos musicales". En otras palabras, las oleadas y las sequías de Rock se hacen visibles si observamos el desarrollo de éste bajo el lente del mercado.

Siguiendo esta lógica, las cumbres o emergencias presentes en la Historia del Rock chileno no estarían necesariamente marcadas por el desenvolvimiento de bandas con un trabajo descollante, aporte inobjetable a la cultura, sino que más bien se definirían por la

⁷ Subercaseaux, Bernardo: "Cultura y democracia", en Carrasco, Eduardo (Ed.): *La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990 – 2005*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2006, p. 25.

presencia o ausencia de bandas cuya importancia se mide en términos de rentabilidad, tanto para los sellos como para los medios de difusión. Esto quiere decir que, de alguna u otra manera, nuestra forma ondulante de concebir el desenvolvimiento del Rock chileno ha estado muy influenciada por la manera en que el mercado ha ido definiendo quienes hacen historia y quienes no; quienes suenan en la radio y quienes enmudecen; de quienes se debería escribir y a quienes se debería olvidar.

II

Desde mi punto de vista, la situación historiográfica recién descrita y sus consecuencias hacen necesario reorientar las investigaciones sobre el Rock, desplazando el eje epistemológico desde las bandas vinculadas de alguna manera a la industria discográfica y los medios de difusión masiva, hacia las bandas que se desenvuelven a niveles de barrio y de población, y con una difusión mucho más reducida, apelando habitualmente a la autogestión como forma de producir y hacer circular su trabajo musical. Mediante el estudio de dichos conjuntos puede obtenerse una visión mucho más profunda en lo que a la Historia del Rock chileno se refiere, una visión más apegada a las realidades cotidianas en permanente (re)construcción y de la cual las bandas rockeras del barrio se reconocen como portavoces.

Esto resulta posible si consideramos que, en una gran mayoría, lo que predomina en estas agrupaciones es su especial interés por defender la libertad de creación, la libertad de composición, la cual tendería a perderse desde el momento en que la música pasa a concebirse como un producto transable en el mercado, debiendo ajustarse a ciertos patrones musicales y temáticos que lo vuelven una posibilidad cierta de negocio. Y si bien es cierto que dichos conjuntos musicales apelan a un estilo musical foráneo, esto no quita que pueda ser transformado y reinterpretado, tanto en lo que a música como a temáticas y problemáticas se refiere, hablando en un lenguaje que también es el coloquial, rico en modismos y formas propias de expresión popular.

Hablo de la posibilidad de realizar un giro en los estudios del rock y de quienes lo han cultivado, desplazando el eje epistemológico hacia 'lo local'. Ello no significa, tal como ha señalado María Angélica Illanes, "la renuncia a pensar 'en el conjunto de la sociedad', sino que se trata de trasladar, para cuestionar o cambiar dicha sociedad, el eje o escenario desde donde aquel conjunto se pensaba y determinaba"⁸. En ese sentido, la propuesta que aquí planteo consiste en atender al rock como proceso cultural que no se genera únicamente en la globalidad o totalidad del mercado-medios-nación, sino que en la especificidad de lo local, de la calle y el barrio, y que desde allí reflexiona e interpela a nuestra sociedad en conjunto.

Ello lleva casi indefectiblemente a la necesidad de un cambio en las fuentes a las que se interroga, así como también en las metodologías utilizadas. Para comprender el proceso del rock barrial y de sus cultores, otras fuentes historiográficas adquieren gran

⁸ Illanes, María Angélica: "El proyecto comuna en Chile (Fragmentos) 1810-1891", Revista Historia PUC, N° 27, 1993, p. 214.

importancia, sobre todo al ser producidas por las mismas bandas y entregar una visión más cercana de sus propias realidades. Las letras de canciones ofrecen una interesante perspectiva de aproximación a los diferentes discursos elaborados por las bandas; la observación participante y/o pasiva, por su lado, también constituye una metodología elemental a la hora de conocer y comprender las formas en que las bandas se comportan, tanto sobre como bajo el escenario. No obstante, los testimonios orales obtenidos a través de la entrevista en profundidad constituyen, a mi juicio, una de las fuentes más valiosas para conocer el mundo de las bandas barriales.

La idea es que, mediante las entrevistas, se produzca una narrativa testimonial desde los sujetos entrevistados, es decir, un relato que no sólo sea una descripción de la realidad pasada, sino que sobre todo involucre juicios sobre dicha realidad, relatos que desborden de subjetividad, de memorias vivas, de recuerdos personales, de anécdotas: relatos que nazcan de los mismos sujetos y su forma de ver las cosas. En otras palabras, lo que interesa no es la recreación del pasado ‘tal cual fue’, la narración de ‘los hechos tal cual acaecieron’: lo que importa finalmente es comprender cómo los mismos rockeros, las mismas bandas barriales, han ido construyendo SU propia historia del rock desde SU realidad local particular.

Las investigaciones acerca del rock chileno deben comenzar entonces a tomar contacto con dichas múltiples historias locales. De esta manera, el desarrollo de la cultura rock podrá entenderse como el proceso dinámico y de amplio espesor que es; profundo, aferrado en las vivencias del entorno cercano, de la calle, de la esquina, la ‘pobla’ y el barrio, proceso del cual solemos conocer su parte más visible, la construida desde el mercado y los medios. Sin embargo, y tal como ha señalado Juan Pablo González, “los rockeros saben que el río profundo, suene o no suene en la superficie, sigue su curso, aún sin saber hacia que destino”⁹. Es tarea de los investigadores, ahora, sumergirse y descifrar qué cursos son los que el rock ha seguido en sus profundidades. El presente estudio intenta ser un aporte, un paso más, en relación al desafío planteado.

⁹ Godoy, Álvaro; González, Juan Pablo (ed.): *Música popular chilena. 20 años, 1970 – 1990*. Ministerio de Educación, División de Cultura, Santiago de Chile, 1995. p. 161.

Introducción

I

Si hubiese que señalar cuál o cuáles son los rasgos que estructuralmente han definido la década de los '90 hasta nuestros días, en lo que a la vida social y política de Chile se refiere, habría que señalar que un tema central en ese contexto es el divorcio entre el Gobierno central y las comunidades locales¹⁰. Desde la primera mitad de la década de los '80, y en realidad desde la instalación de la Dictadura, la realidad socio-política del país se ha caracterizado por una radicalización de la tensión entre lo “global” y lo “local”, conflicto en el cual el Gobierno se ha visto incompetente a la hora de dirigir a las masas a la sociedad que representa mientras que, por otro lado, la sociedad se ha visto a sí misma como la principal fuente de experiencias históricamente adquiridas las que, a la larga, le han permitido dar la espalda al Estado, tomar las riendas de su propio desarrollo y comenzar a caminar por senderos autoconstruidos.

El origen esencial de dicho problema reside en la descentralización administrativa del Estado, decisión tomada por la mayoría de los gobiernos de occidente y que buscaba principalmente una salida rápida a la inflación de costos económicos y políticos que atacó

¹⁰ Salazar, Gabriel: *Historia Contemporánea de Chile*, LOM Ediciones, Santiago, 2002, v. I; ____: *La historia desde abajo y desde dentro*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, 2003.

al modo de acumulación fordista, junto con la aplicación del modelo neoliberal y la apertura del país a la globalización. No se trataba, por tanto, de desarrollar políticas tendientes a potenciar el desenvolvimiento desde lo local. Ello llevó irremediablemente a una fragmentación y “devolución” de poder en diferentes direcciones, ahuecando al Estado, dejándolo como una cáscara, un estructura sin efectivo asidero en la sociedad.

Para poder explicar esta compleja situación habría que señalar, a muy grandes rasgos, que la crisis mundial del año 1982 significó un punto de viraje en las políticas económicas y sociales que se desarrollaron a nivel internacional y nacional, lo que vendrá a repercutir en la forma en que el Estado y la sociedad nacional se van a reposicionar. Intentando ser sintético, se puede afirmar que en el año 1982 se produce una crisis a nivel mundial de la sociedad capitalista industrial fordista centralizada, modelo que había estado centrado en el capital industrial, es decir, en un industrialismo a gran escala apoyado desde el Estado

Sintéticamente, la estrategia fordista es puesta en cuestión debido a cuatro causas centrales: 1) desarrolla graves problemas inflacionarios a los Estados, los cuales son estructurales, no coyunturales; 2) las grandes estructuras tienen como estrategia desarrollar conflicto y competencia entre potencias de gran tamaño (ejemplo: Este v/s Oeste); 3) aumento del poder militar; 4) elevada fragilidad de las relaciones internas y exteriores de los países: se desarrolla el sentimiento colectivo de que cualquier problema podía significar potenciales conflictos armados.

En el caso específico de Chile, el viraje es apreciable desde 1973, y sobre todo desde 1975. En dicho período se produjo un proceso de desindustrialización vinculada al desarrollo de una economía abierta con reducción de aranceles. Solamente a partir de la gestión de Büchi se puede apreciar una lenta reindustrialización tras la reorganización del mercado interno y un aumento de las exportaciones manufactureras. La apertura del mercado, por su lado, significó la regulación de los precios internos mediante una competencia más mercantilizada entre productos mercantilizados y productos importados sin impuestos.

Al ir consolidándose además un espacio en los mercados externos, el mercado interno ha disminuido su significación al dejar de ser el canal único para la producción nacional. Junto con ello, los productores han dejado de sentir la dependencia exclusiva respecto de las decisiones estatales, pues se han inscrito dentro de un mercado globalizado que define los movimientos del mercado interno, a la vez que van dependiendo de manera importante, de su propia competitividad.

En otro plano, es interesante apreciar también cómo este período de la Historia de Chile se caracteriza por las importantes transformaciones que en el plano laboral se llevaron a cabo. Realizando una descripción bastante apretada, es posible afirmar que con la instalación del modelo neoliberal en Chile el empleo se flexibiliza, quedando bajo la hegemonía de la economía de mercado. Ello va a significar que, en la práctica, ningún contrato debiera ser permanente, es decir, todo trabajador es prescindible. En ese contexto se lleva a cabo la fragmentación del fondo social, el cual se transforma, por lo menos en un 75%, en un capital financiero que tiende a ser administrado por la gran empresa. Así sucede con las AFP e ISAPRE, por ejemplo. Este proceso va a conducir a

la recomposición del proceso de acumulación de capital (el cual pasa a manos privadas) sobre nuevas bases.

Esto exige nuevas condiciones de trabajo, por lo que el plan laboral debe ser reconstituido. Esto va a significar el desarrollo de estrategias tendientes a evitar la asociación entre trabajadores, destruir el viejo movimiento sindicalista. Sin embargo, dichas estrategias apuestan por vías que lleguen a un punto intermedio, y no a la extirpación violenta y forzosa de la asociatividad en los trabajadores. Una de esas maneras es la externalización: los departamentos de empresas que sean demasiado costosos y con exceso de personal son sacados de las “empresas madre” como “microempresas”. La relación entre éstas y la empresa madre deja entonces de ser salarial pasando a ser comercial.

En el contexto de la externalización, lo usual es que sean expulsadas las unidades productivas, dejando los departamentos financieros y comerciales, produciendo una fragmentación en la empresa. Como resultado, aumentan los índices de productividad e ingresos, a la vez que disminuyen los costos. Sumado a ello, como es de esperar, se reduce el personal trabajador mientras los profesionales de las finanzas aumentan. Esta reingeniería laboral explica la flexibilidad del empleo, donde el contrato laboral es secundario, privilegiándose la rentabilidad de la empresa (a diferencia del período previo a 1973).

Además de la desindustrialización, la apertura de la economía nacional y las transformaciones laborales, desde 1973 en adelante se puede apreciar un importante proceso relativo al rol del Estado, no tan sólo en la economía del país, sino que también en su forma de relacionarse con la sociedad civil. Esto es así ya que, a partir de la instauración de la Dictadura en nuestro país, el Estado va a sufrir un proceso de descentralización de poder, ahuecándose. Dicho proceso ocurre a nivel mundial, pero a diferencia del caso específico chileno que inicia con la Dictadura de Pinochet, comenzó con la crisis económica del año 1982.

De cualquier manera, el rasgo central que caracteriza a este período es la crisis de la sociedad capitalista industrial centralizada, instalándose el modelo neoliberal (con importante influencia del Fondo Monetario Internacional en ello) generando la fragmentación del poder. Ello va a significar una paulatina pero importante pérdida de relevancia del Estado, el que se vacía y se vuelve, por así decirlo, más liviano. De hecho, su efectiva función va en una disminución progresiva, dedicándose especialmente a labores formales, a la vez que realiza una especie de externalización de los departamentos más costosos. Así, mientras que para la década del '60 el Estado era “enorme”, con altas concentraciones de poder, para la década de los '80 el Estado se reduce de manera importante bajo las lógicas neoliberales, transfiriendo el poder que había concentrado hacia diferentes direcciones:

Devolución de poder “hacia arriba”: las decisiones que se tomen acerca del desarrollo nacional va a depender de dónde quiere desenvolverse el capital financiero. Ello, ya que las decisiones clave se han vuelto hacia el mercado internacional y el capital; los inversores estudian el “riesgo país” por medio de consultoras que de esta manera pasan a ser centros estratégicos de poder informático-financiero, pero que se

encuentran fuera del país.

Devolución de poder “hacia el lado”: políticos valorizan el rol de los empresarios y de 2. otros poderes como el Ejército y la Iglesia. Con el neoliberalismo, el Estado deja de funcionar como “aduana” entre los empresarios y el mercado mundial, las empresas adquieren mayores libertades, y por ende los empresarios se transforman en un poder interno, pues deciden hacia dónde se dirige la plusvalía.

Devolución de poder “hacia abajo”: actúa más bien como una transferencia de costos³. hacia la sociedad, en la medida que el Estado se desprende de los departamentos más costosos municipalizándolos. Además, el Estado diseña políticas sociales, las que son rematadas públicamente y adjudicadas por empresas privadas que los ejecutan, llamando la atención que dichas políticas no son diseñadas como propuestas a nivel nacional, sino que a nivel local, particularizando el rol social del Estado.

Ello es explicable, a grandes rasgos, por el hecho de que durante la Dictadura no se concebía como un objetivo central la mayor participación de la sociedad, sino que el desarrollo de relaciones comerciales con otros países, es decir, potenciar el comercio exterior. Para facilitar el logro de dicho objetivo, se procedió a dejar en manos de los municipios la responsabilidad de mantener áreas que antes le correspondían al gobierno central, tales como la educación y la salud, desentendiéndose explícitamente de áreas como esas al ser las menos productivas. Sin embargo, los recursos que poseían los municipios no cubrían el desarrollo de las tareas que les fueron asignadas, provocando el fracaso y posterior mercantilización de los departamentos pendientes.

Por su parte, la tendencia de las sociedades civiles ha sido la de no abrirse hacia la globalización. Muy por el contrario, hay propensión a replegarse en sí mismos, desobedeciendo a sus clases dirigentes, generando sus propios espacios, invisibles desde la atalaya estatal, vitales para las sociedades civiles, como si fueran “núcleos micro-sociales o micro-culturales *duros*, que resisten, rodean o reciclan la intervención de los poderes externos (o centrales) que intentan focalizar sus políticas en el seno de lo que son esos núcleos”¹¹. No explícitamente, no con ideologías, líderes o caudillos que los representen y hablen por ellos, sino que como sujetos articulados que tienden a organizarse por sí mismos, que tienden a autogestionarse, invisiblemente, silenciosamente, en la casa, en el barrio, emergiendo de vez en cuando, pero para volver a sumergirse en las aguas de la cotidianeidad local.

II

Como comuna propiamente tal, Conchalí fue creada a través del D.F.L. n° 8.583 del 30 de diciembre de 1927, proviniendo su nombre del vocablo mapuche que significa ‘luz amarilla’ o ‘luz de agua’¹². Hacia 1901, comienzan a surgir los primeros sectores

¹¹ Salazar, Gabriel, *La historia desde abajo y desde dentro*, op.cit., p. 227.

poblados de la comuna, no tanto como producto de un asentamiento comunal propio, sino como una prolongación de Santiago. Posteriormente, entre 1930 y 1950, se aprecia en Conchalí un auge en la construcción de viviendas populares situándose de preferencia muy próximas a vías de comunicación importantes, como son Avenida El Salto y Avenida Independencia. Desde estos tempranos años comienza a notarse que el rol predominante de la comuna será el habitacional.

En 1960 sancionó el Plan Íntercomunal de Santiago cuya finalidad fue organizar, racionalizar y compatibilizar los distintos usos de suelo en cada una de las comunas. Este instrumento de planificación asignó a Conchalí un uso de suelo habitacional, y un uso mixto (vivienda con industria inofensiva) para un gran porcentaje de la comuna.

A partir de 1964 se aprecia un crecimiento de la comuna, el cual obedece principalmente a dos factores:

i) Las políticas de vivienda de nivel nacional que se manejaban en ese momento, incentivaron la construcción de grandes conjuntos habitacionales para sectores sociales de nivel medio. Por otra parte, dentro de las mismas directrices estatales, se materializó la ocupación y posterior asignación de terrenos mediante la denominada 'Operación Sitio'.

ii) La ocupación espontánea de terrenos eriazos de pobladores denominados 'sin casa' que dan origen a los campamentos.

De 1974 a 1979 se construye en los escasos sitios eriazos de la comuna, quedando su trama urbana densa y pareja, lográndose una ocupación del suelo urbano en un 100% completando su ciclo de crecimiento hasta la barrera artificial de Américo Vespucio que separa el Área Rural de Conchalí.

Tanto los campamentos como las operaciones sitio fueron oficialmente operaciones transitorias entre los años 1980 y 1989; se consideraron muchos de estos campamentos de acuerdo a un sistema de radicación y erradicación con soluciones tanto de urbanización en los primeros como de vivienda en los segundos.

Con el objeto de ajustar la capacidad administrativa del Gobierno Local a la magnitud de las necesidades y requerimientos, producidos por el aumento de la población, permitiendo además mayor cercanía y comunicación entre las comunidades locales, se determinó según Decretos n° 27, 33 y 35 - 18.992 del 2 de julio de 1991 la forma y tiempo de constitución de las comunas de Recoleta, Independencia y Huechuraba. De esta manera, "la actual comuna de Conchalí representa condiciones territoriales mejor que las anteriores para los fines de la administración y gobierno comunal. Configura un área jurisdiccional funcionalmente unitaria desde el punto de vista urbano y comprende una población de un tamaño adecuado en términos de gobernabilidad de las actividades locales"¹³.

¹² Los datos relativos a la formación de la comuna fueron obtenidos en *Diagnóstico y focalización de la pobreza en Conchalí: un desafío para la acción social y el desarrollo*. Dirección Desarrollo Comunitario. Departamento Asistencia Social. Diciembre, 1993, p. 21-22.

¹³ Raposo Q: *Territorio comunal y lugar de vida*, SECPLAC y CEDVI, 1992.

Sus límites quedaban constituidos de la siguiente manera: al norte, Av. Américo Vespucio desde carretera Presidente Eduardo Frei M. hasta calle El Guanaco; al sur, calle José Pérez Cotapos hasta calle Cañete, calle Cañete hasta 14 de la Fama, y calle 14 de la Fama desde la Av. Fermín Vivaceta hasta Carretera Presidente Eduardo Frei M.; por el oriente, calle El Guanaco desde la Av. Américo Vespucio hasta la calle José Pérez Cotazos; por el poniente, Carretera Presidente Eduardo Frei Montalva, desde la calle 14 de la Fama hasta Av. Américo Vespucio.

En relación a su población, se puede señalar que la comuna de Conchalí contaba, según el Censo de Población y Vivienda de 1992, con un total de 152.919 habitantes, con un crecimiento intercensal de -0,3%¹⁴. El índice de alfabetismo para esos años alcanzaba el 96%; respecto a la escolaridad de la población de 15 años y más, el 63% tenía enseñanza básica completa; en lo que respecta a la enseñanza media, sólo el 28,5% de los mayores de 20 la habían concluido; el 92% de los jóvenes entre 14 y 18 estudia sin trabajar, aunque menos del 10% lo realiza en la comuna.

En términos económicos, el 51% de la población mayor de 15 años estaba, para esas fechas, económicamente activa, siendo hombres un 67,6%. La composición de la población económicamente activa señala que el 73,4% de los trabajadores asalariados se desempeñaban en la industria manufacturera; el 14,5% eran trabajadores por cuenta propia; profesionales y técnicos no alcanzaban el 9%; el 53,2% de la población ocupada contaba, al momento del censo, con menos de diez años de estudio.

III

El desarrollo del rock en Chile ha sido, hasta el día de hoy, un proceso frenado y desestabilizado desde todos lados. Desde que a mediados de los '60 emergieron las primeras bandas chilenas, tanto el rock como quienes lo han cultivado han sido de una u otra manera expoliados permanentemente: mal mirado por ciertos sectores de la sociedad; vaciado y transformado en producto vendible por el mercado y sus industrias discográficas transnacionales; filtrado y distorsionado por los medios de comunicación masiva; seducido por el Estado y sus 'programas jóvenes' o proyectos concursables; redescubierto y utilizado cada período de elecciones por la siempre oportunista clase política; perseguido por la milicia; reprimido por las fuerzas policiales; desplazado por nuevas responsabilidades de "joven tirando pa' los treinta". Y sin embargo, el rock no calla.

En ocasiones parece enmudecer, es cierto, como si la partitura de la vida cotidiana se llenara de compases en silencio. Sin embargo, "el silencio tiene acción", dijo hace ya varios años un rockero trasandino, y lo cierto es que los momentos de silencio y calma dicen mucho, a veces tanto o más que el ruido, que el sonido y que la música misma: "los historiadores dependen, en importante medida de lo que otros han querido registrar,

¹⁴ Los datos relativos a población fueron obtenidos del *Programa Comunal de Superación de la Pobreza*. Comité de Superación de la Pobreza. Ilustre Municipalidad de Conchalí, Secretaría Comunal de Planificación y Coordinación, 1996.

conservar, memorizar, y también de lo que las mujeres y los hombres del pasado han deseado olvidar, borrar, silenciar” han señalado el musicólogo Juan Pablo González y el historiador Claudio Rolle, agregando acertadamente que “es parte del oficio del historiador trabajar con los silencios, con las palabras no dichas y consideraciones triviales, con los gestos, con los ademanes y los sueños”¹⁵.

En ese contexto, habría que comenzar a constatar que mucho del rock silenciado a nivel de medios e industria masiva se desarrolla porfiadamente a nivel de barrios, de poblaciones, de la cuadra y de la esquina; flota libre en el aire a través de ondas sonoras clandestinas; navega en los nuevos mares de la informática; se expresa en tocatas, eventos comunales y festivales. Extiende sus raíces bajo tierra y se arraiga en lo local desde donde se escabulle, se reagrupa y se vuelve a diseminar por la ciudad. Está a nuestro alrededor, en el centro juvenil o en la casa del vecino. Se anuncia desde los muros en afiches artesanalmente elaborados por los mismos rockeros.

En particular, la década de los '90 está marcada por la compenetración del rock en los barrios. Si bien, durante los '80 ya había comenzado a desarrollarse un circuito de gimnasios en comunas populares, lo cierto es que será a lo largo de la década recién pasada que se va a registrar una diseminación del rock entre las calles, tomas, colegios, sedes sociales, comunitarias, plazas, centros juveniles, etc. Pero ¿qué factores fueron conjugándose para que se evidenciara tal proceso? ¿Qué vínculos se establecieron entre las bandas rockeras y su barrio? ¿Cómo ha ido desarrollándose este vínculo entre bandas rockeras y barrio hasta nuestros días? ¿Qué transformaciones y qué permanencias se pueden apreciar?

Estrechamente relacionado a lo anterior, la última década recién pasada también fue testigo de un acercamiento y complementación entre las bandas rockeras dentro del contexto barrial recién descrito. De esta manera, y en diferentes niveles de organización, las bandas barriales fueron construyendo vínculos entre sí, redes sociales, llegando a organizar verdaderos movimientos de bandas rockeras barriales. Dicho fenómeno, de acuerdo a las investigaciones que he realizado, no parece haberse registrado en las décadas anteriores.

A lo más, el único antecedente que se posee es el de la Asociación de Trabajadores del Rock, la ATR (1994), la cual consistió en una organización de rockeros profesionales cuyo fin era hacer valer sus derechos en tanto trabajadores (algo así como un sindicato del rock), iniciativa que sólo se prolongó durante dos años, dejando tras sí un interesante testimonio musical¹⁶. Sin embargo, no se trató de vínculos entre bandas rockeras de barrio o poblaciones, sino de músicos profesionales, miembros en su mayoría de conjuntos más o menos consolidados en la escena nacional. Además, su organización giraba en torno a un objetivo bastante definido, lo que no es muy apreciable en el caso de las bandas barriales, como se verá más adelante.

¹⁵ González, Juan Pablo: *Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005, p. 11.

¹⁶ Dicho testimonio lo constituye un disco doble titulado “Con el corazón aquí” y que reúne un importante contingente de bandas que participaron en la experiencia.

De acuerdo al trabajo 'de arqueología' que he realizado durante el tiempo que llevo haciendo esta investigación, todo parece señalar que fue en la comuna de Conchalí donde se registró la primera organización estructurada de bandas rockeras barriales en Santiago: la Coordinadora de Rock de Conchalí. Dicha organización se extendió aproximadamente entre los años 1992 y 1996 en una primera etapa, para posteriormente reorganizarse durante los años 1998 y 1999, año en que finalmente se diluyó. Sin embargo, el polen rockero ya había viajado a otras comunas: la idea de la Coordinadora se replicó, y la organización entre bandas barriales comenzó a hacerse habitual, ya sea a gran o pequeña escala. Surgen entonces las primeras preguntas relativas al tema: ¿qué motivaciones estimulan la generación de vínculos entre bandas barriales? ¿Qué naturaleza poseen estos lazos? ¿Qué grado de solidez o flexibilidad alcanzan? ¿Cómo han ido cambiando sus vínculos a través del tiempo?

Este estudio es esencialmente cualitativo debido a que está interesado, en términos generales, en la percepción y construcción social de la realidad que los jóvenes rockeros de barrios poseen y, en términos específicos, en el desarrollo de relaciones asociativas, en la formación de identidades entre sujetos y los vínculos entre los sujetos y su entorno local. Como dice Rut Vyeites, la postura cualitativa "implica ver en las creencias, las representaciones, los mitos, los prejuicios, los sentimientos, en fin en los imaginarios, elementos para poder producir conocimiento sobre la realidad social"¹⁷, lo que claramente tiene relación directa con el presente estudio. La investigación se perfila además como exploratoria y descriptiva. Las técnicas de recolección de información empleadas fueron la entrevista en profundidad; el análisis de fuentes secundarias de tipo discográfico y videográfico; el análisis de texto presente en las letras de canciones; observación pasiva en terreno.

IV

Antes de profundizar en el tema, es necesario delimitar y definir mejor algunos conceptos. En primer lugar, entiendo por 'banda barrial' las agrupaciones musicales de sectores populares que desarrollan el estilo musical rock, cuyo circuito de acción ha sido eminentemente barrial, comunal, primando las plazas, colegios, gimnasios, comunitarias, centros juveniles y tomas de terreno como espacios donde han realizado sus presentaciones, además de tener una difusión de pequeño alcance al ser eminentemente autogestionada (por lo que su público es también reducido si lo comparamos a la masividad de una banda rock de proyecciones internacionales). Las condiciones materiales (instrumentos musicales propios, equipos de amplificación, etc.) como en lo relativo a los conocimientos teóricos y técnicos de música son generalmente precarios, sobre todo en sus inicios.

Un segundo concepto que es necesario definir es el de 'barrio'. Tal como señala

¹⁷ Vyeites, Rut: *Metodología de la investigación en organización, mercado y sociedad*. Editorial de las Ciencias, Buenos Aires, 2004, p. 169.

Joaquín Gallastegui, uno de los principales problemas a la hora de estudiar un barrio es su definición, ya sea por su identidad, su contenido, como así también por sus límites. De este modo, y dada su indefinición, lo más aconsejable, sostiene, es recurrir a la percepción subjetiva que tienen los habitantes del lugar en que viven ¹⁸.

Pilar Rodrigo también asume la dificultad del problema que se presenta al intentar definir el concepto de 'barrio', en la medida que los criterios de delimitación son muy variados y complejos a su vez. Sin embargo, ante esta realidad, sostiene que usualmente las delimitaciones formales no coinciden con la percepción que el ciudadano tiene del barrio donde vive, siendo en este caso la propia conciencia del ciudadano de pertenecer vitalmente a un determinado espacio urbano el que mejor define un barrio ¹⁹.

Para el Grupo Aduar, los barrios "reflejan, fácilmente, las características y modos de vida de sus pobladores y proporcionan a sus vecinos identidad y puntos de referencia dentro de la población", apuntando además que se trataría del espacio "que el individuo conoce perfectamente; el que percibe como propio y familiar y que evoca cuando habla de él", o sea, lo definen a través de la dimensión de la percepción personal y social ²⁰.

Finalmente, Carles Carreras sostiene que la organización interna de las ciudades posee diferentes criterios o elementos organizadores, siendo uno de ellos el criterio social. Éste, señala, tiene en cuenta las características y costumbres de la población urbana y su relación con el entorno construido, reconociendo la existencia de "unas células determinantes, ámbitos significativos de relaciones sociales que constituyen un tramado interno: el barrio" ²¹.

Tomando como referencia los trabajos citados, en este estudio la idea de barrio estará definida por tres dimensiones: en primer lugar, las percepciones subjetivas y personales que del espacio vital poseen los individuos que lo habitan, las cuales se van conformando de acuerdo a las experiencias y vivencias que en dicho espacio han adquirido los individuos. En segundo lugar, un espacio cercano o entorno local, en el que los individuos –o colectivos como el vecindario- desarrollan su vida cotidiana. En tercer lugar, una construcción social cotidiana en el espacio urbano próximo, importando por ello no sólo el desarrollo de una apreciación personal de éste, sino que la conformación de un entramado o tejido social entre los individuos en el espacio inmediato de la vida. De acuerdo a ello, este estudio se interesa por indagar de qué manera las bandas se conectan con las tres dimensiones del barrio recién precisadas:

- Subjetiva: en este caso referido a percepciones e imaginarios construidos individualmente por los integrantes, o colectivamente construidos por el sujeto

¹⁸ Gallastegui Vega, Joaquín: *Reflexiones sobre el concepto de barrio*, Universidad de Playa Ancha, Facultad de Humanidades Valparaíso, 2004, p. 32.

¹⁹ Rodrigo, Pilar, citada en *Ibid.*

²⁰ Aduar, grupo, citado en Gallastegui Vega, Joaquín: *Reflexiones...*, *op.cit.*, p. 33.

²¹ Carreras i Verdaguier, Carles, citado en Gallastegui Vega, Joaquín: *Reflexiones...*, p. 36.

colectivo 'banda barrial', relativos al espacio vital en el que se desenvuelven.

- Espacial: a través de la ocupación y/o intervención urbana del espacio en que se han ido estableciendo (aún transitoriamente).
- Social: mediante el desarrollo de vínculos sociales con individuos (o colectivos) que comparten el espacio vital en que se han ido desarrollando las bandas barriales.

Finalmente, resulta útil para este estudio establecer algunas características de las relaciones sociales propias de la década recién pasada en nuestro país. Para tener una visión más o menos general de esta situación resulta útil consultar el informe PNUD "Más Sociedad para Gobernar el Futuro. Desarrollo humano en Chile" publicado el año 2000²². Una de las primeras observaciones que se describe en el informe es que no existiría una disminución de la asociatividad en Chile durante la década de los '90, sino que más bien las formas de asociación de los individuos ha ido transformándose tanto en la forma como en el fondo. Este proceso estaría sustentándose en los cambios que tanto a nivel societal como individual se han ido desarrollando: debilitamiento de los grandes relatos y valores compartidos, de las convenciones indiscutidas y los roles acotados, de los compromisos fuertes e identidades colectivas duraderas. "Surgiría así –señala el informe- una individualidad de perfil abierto, refractaria a pautas rígidas y organizaciones pesadas, más atraída por vínculos flexibles, livianos y fugaces. Las personas transitarían fácilmente entre distintas 'tribus' de geometría variable que no exigen un involucramiento intenso"²³. Así, y a diferencia de la situación vivida durante el período de la dictadura, estas formas de asociarse estarían caracterizadas por su alta elasticidad, es decir, por su facilidad para articularse y rearticularse de acuerdo al contexto particular en el que se encuentren.

²² PNUD "Más Sociedad para Gobernar el Futuro. Desarrollo humano en Chile", PNUD, Santiago, 2000.

²³ *Ibid.*, p. 112.

Capítulo Uno: En torno al desarrollo del rock en Chile: un marco histórico contextual.

1. La ‘Nueva Ola’.

Según los estudiosos del tema, los primeros indicios de un Rock desarrollado en Chile datan de la década de los '60, específicamente a la segunda mitad de dicho período. Si bien es cierto ya entre los años 1960 y 1964 se ha comenzado a desplegar sobre las arenas de la sociedad la denominada ‘Nueva Ola’, ésta no puede reconocerse como un antecedente inmediato del Rock propiamente tal. Esto es así en la medida que dicha tendencia obedece más bien a lo que podríamos llamar un ‘rock and roll’ suavizado, vaciado de la actitud desafiante que poseían los referentes foráneos como Chuck Berry, Little Richard, Gene Vincent o el primer Elvis Presley.

De esta manera, la denominada ‘Nueva Ola’ más bien correspondía a un “frente de cantantes e intérpretes que cultivaron una variedad entre el rockabilly, el twist y la balada, a semejanza de los tardíos representantes del norteamericano de los ‘Pretty Faces’ (Paul Anka, Fabian, Ricky Nelson y otros)”²⁴, lejos de la trasgresión que el Rock suponía.

Siguiendo esta lógica, lo que va a primar en las temáticas abordadas por los “nuevaoleros” corresponden básicamente al amor adolescente o bien la total diversión que se vive en fiestas, en la época estival o en el ocio junto a los amigos, dejando de lado cualquier mención a situaciones de corte social o de otra naturaleza. Prima, evidentemente, su sentido lúdico y recreativo. Fieles representantes de este período son solistas como Fresia Soto, Gloria Benavides, Larry Wilson, Luis Dimas (junto a Los Twisters) y Danny Chilean, así como también algunos conjuntos destacándose Los Blue Splendor, Los Red Junior, Los Tigres, Los Ramblers, entre otros.

En este escenario hay que señalar la importancia de un factor que va a ser de relevancia permanente en el desarrollo de la ‘Nueva Ola’ y del Rock en general: la posibilidad de acceder a espacios de difusión, ya sean escenarios físicos o espacios de difusión mediática. En el primer caso hay que señalar que para la década de los ’60 existía un importante número de locales nocturnos donde era posible que los artistas nuevaoleros actuaran: en el barrio alto, los clubes sociales; boites, cabarets y discotheques para la clase media; quintas de recreo y boliches para la clase trabajadora.

Junto a estos escenarios, un papel importante lo jugaron los medios de comunicación en la difusión del fenómeno musical llamado ‘Nueva Ola’. A fines de los ’50, la escena musical en Chile estaba dirigida por la radio, estando la televisión aún en un estadio incipiente, sin ser aún el medio masivo que llegó a ser posteriormente. Junto a este factor, hay que agregar que a comienzos de los ’60 la cantidad de programas radiales dedicados a transmitir música popular estándar era importante. Así, en Santiago es posible reconocer por lo menos una docena de dichos espacios, destacando entre ellos ‘Discomanía’, ‘La Cabalgata Musical’ y ‘El Tocadiscos’, entre otros. Por lo tanto, las probabilidades de que un artista pudiese encontrar un espacio radial en ese tiempo eran más bien elevadas. A ello habría que sumar la importancia que le cupo a otro medio de comunicación en los ’60, la prensa escrita. Ésta actuaría como una ‘caja de resonancia’ de la radio, es decir, va a servir como propagador de lo que se fuera difundiendo en las radios, potenciándose ambos medios, el escrito y el radial, como claves a la hora de explicar la masividad que alcanzó el fenómeno en nuestro país.

Pese a desarrollar un Rock carente de todo su contenido subversivo, los nuevaoleros jugaron un rol de significativo en el posterior desarrollo del Rock propiamente tal en Chile. En primer lugar, porque dieron inicio a la apertura de espacios para el desarrollo de la música en español en nuestro país, algo que aún en décadas posteriores será un tema de debate. Y segundo, porque, “recogiendo la impronta del Rock and Roll americano impusieron el arribo del Rock a nuestro país, logrando identificación con el público”²⁵. Fue algo así como la señal de que en nuestro país podía pensarse en desarrollar Rock. De hecho, resulta interesante constatar cómo algunos nuevaoleros fueron de alguna manera visionarios de lo que ya se estaba dejando oír y sentir en el medio: el Rock moderno, sea británico o norteamericano. De esto da cuenta el hecho de que “ciertos

²⁴ Salas, Fabio: “El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso”, en Torres, Rodrigo (Ed.): *Música popular en América Latina*, Departamento de Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, marzo de 1999, p. 251.

²⁵ Salas, Fabio: *La primavera...*, op. cit., p. 33.

nuevaoleros chilenos grabaron algunas versiones poco difundidas de algunos clásicos que comenzaron a imperar en el espacio beat-hippie de los sesenta”²⁶. Será el anticipo de lo que comenzará a gestarse a mediados de la década.

2. Beat chileno: las primeras bandas Rock, tiempos de exclusión social.

El fenómeno de la ‘Nueva Ola’ no se proyectó más allá de ser música de entretenimiento, y por lo mismo no resulta demasiado raro que para 1963, hasta 1965 aproximadamente, se pueda constatar -siguiendo a los autores que han escrito acerca del desarrollo del Rock en Chile- un proceso de retirada de los artistas, un repliegue de la oleada propia de inicios de los ‘60. Algunos de ellos derivaron a la música romántica; otros emigraron. El punto es que el Rock and Roll estaba en retirada; sus referentes extranjeros en decadencia. La respuesta a esta carencia la trajeron cuatro jóvenes de Liverpool, “cuatro fabulosos” como se conocían en el circuito. Ellos eran The Beatles.

Siguiendo este nuevo e impactante referente, además de otras bandas afines como los Rolling Stones, algunos jóvenes de diversas latitudes siguieron el patrón impuesto por la banda británica, la ‘canción beat’, surgiendo las primeras bandas rockeras. Chile no fue la excepción²⁷: de acuerdo a la bibliografía consultada, fue la agrupación llamada Los Mac’s la que dio inicio al desarrollo del Rock en nuestro país; junto a esta banda habría que mencionar la aparición de otras que también van a ir desarrollando la apuesta beat que Los Mac’s habían comenzado. Entre estos grupos fundacionales del Rock chileno –como tal- se cuentan: Los Jockers, Los Vidrios Quebrados, Los Beat 4, entre otros.

Más allá de las bandas y la discografía que éstas hayan editado²⁸, lo que interesa destacar en este estudio son las problemáticas que las bandas de Rock comenzaron a desarrollar en el contexto socio político en el que comienzan a desenvolverse. Recordemos que estamos a mediados de la década de los ‘60, y aquí es necesario introducir un par de elementos que resultan relevantes a la hora de entender el desarrollo del Rock y su vínculo con la sociedad. Es por ello que se hace necesario hacer un pequeño pero importante paréntesis que nos vuelva a situar en el contexto social y político en el que nos estamos moviendo.

La segunda mitad de los ‘60 en Chile estuvo cargada por un creciente entusiasmo ligado al avance del proyecto popular que se estaba desarrollando en Chile. Recordemos

²⁶ Salas, Fabio: *La primavera...*, op. cit., p. 32.

²⁷ Según lo plantea Fabio Salas, “los Beatles transformaron el modelo blues para conducirlo hacia una estructura universal, la canción beat, estableciendo un modelo cancionístico que podía expandirse hasta el infinito y dotado de la suficiente elasticidad como para fusionarse con toda clase de nuevos ritmos o estilos. La nueva fórmula universal del rock había nacido y aún hoy, cuarenta años después sigue nutriendo el curso musical presente”. Véase Salas, Fabio: *La primavera...*, p. 34.

²⁸ Véase para ello Salas, Fabio: *La Primavera Terrestre...*, op. cit.

que en 1964 se realizan elecciones presidenciales en Chile, de modo que los partidos políticos, previamente, comenzaron a formar alianzas. De esta manera el movimiento popular que estaba fragmentado en varias tendencias políticas podía cobrar más peso a través de dicho sistema. La Democracia Cristiana; DC fundada en 1957, lanzó como candidato para la presidencia a Eduardo Frei M. El PS tenía como candidato a Salvador Allende G. en el seno del Frente de Acción Popular; FRAP al cual se unió el PC.

Eduardo Frei ganó las elecciones – mientras Allende sólo contó con el 39% de los votos – gracias a un discurso desarrollista ‘con aires radicales’ ganando el apoyo popular. “Sin embargo, la política democratacristiana debió asumir una lucha en dos frentes; mantener una economía macrodependiente de Estados Unidos y responder a las demandas populares, reduciendo la radicalización política de éstas”²⁹.

Así, durante su gobierno, Eduardo Frei Montalva debió lidiar con diversas problemáticas, tales como la desigualdad distributiva de tierras, la falta de control sobre las minas de cobre -principal fuente de riqueza- el déficit de viviendas populares, la explosión demográfica y la inflación crónica. Sin embargo, las reformas realizadas por el presidente democratacristiano no lograban solucionar realmente los problemas para los cuales fueron diseñadas. Por citar un ejemplo, la reforma agraria no logró superar el hacinamiento y las pésimas condiciones de vida en que estaban los sectores pobres, debido a que sólo un reducido porcentaje de dicha población recibió un terreno, que por lo demás era de malas condiciones.

De esta manera, la gestión poco eficaz del presidente Frei Montalva fue generando un creciente aumento de las ocupaciones y tomas de terreno, la agitación de los jóvenes universitarios y las huelgas obreras. El gobierno democratacristiano no pudo resolver los problemas crecientes de la clase popular, sus centros de madres, de jóvenes y sus juntas de vecinos no resolvieron las crecientes problemáticas de los ‘pobladores’ y los campesinos.

Eso llevó a que la diversificación y avance del movimiento popular desestabilizara el intento de la reelección de la DC. Además, “paralelamente, el movimiento popular contempló el surgimiento de varias organizaciones políticas como el Movimiento de Acción Popular Unitaria; MAPU, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria; MIR, la Izquierda Cristiana; IC. Amplios sectores desconformes apoyaron la nueva esperanza que representaba la Unidad Popular (UP) apoyada por una coalición de partidos”³⁰.

En este clima, el desarrollo de la música popular estaba ligado estrechamente al avance del movimiento popular en esta segunda mitad de los '60. Así, el llamado Neofolclore, pero sobre todo, la Nueva Canción Chilena (NCH, en adelante), van a ir instalándose como la “banda sonora” de la revolución popular. Cantautores como Patricio Manns, conjuntos como Quilapayún, Inti Illimani, entr otros, van a ir despuntando como las más ‘populares’, en el doble sentido de la palabra: ligadas al ‘pueblo’ y masivamente acogidas. Ello, claro está, se relacionaban con la identidad social y política que

²⁹ Palma Solís, Jennifer: *Movimiento popular y comunicación. El caso de Radio Villa Francia (1982-2004)*, Informe de seminario de grado para optar al grado de Licenciatura en Historia. Universidad de Chile, Santiago, 2004.

³⁰ *Ibid.*

representaban: abiertamente su música, sus temáticas, sus discursos, apoyaban los ideales populares. Eran también los suyos.

Ahora bien, ¿cómo se desenvuelve el Rock en este escenario? Según la bibliografía revisada, se puede sostener que las bandas de Rock fueron de algún modo excluidas socialmente, lo que Fabio Salas llama ‘la permanente interdicción del Rock chileno’³¹. Este veto social se habría generado principalmente por dos motivaciones: la incompatibilidad que presentaba el Rock con el proyecto social popular y, por otro lado, un prejuicio –alimentado por los medios de comunicación– relativo a la apariencia externa de los rockeros. Vamos por parte.

El conflicto con las juventudes de izquierda.

Tal como lo mencionábamos más atrás, el clima general de Chile hacia la segunda mitad de los años '60 estaba impregnado de los ideales populares, tanto así que el NCCH comenzó a ser el lenguaje musical mediante el cual el pensamiento y la cosmovisión popular comenzaban a dejarse escuchar entre la sociedad. Era, por así decirlo, la cultura oficial. O mejor dicho, oficializándose. Es así como el incipiente Rock chileno, en ocasiones cantado en inglés, fue mirado por la juventud y sociedad de izquierda como una garra más del águila imperialista norteamericana. Como una forma más de invasión, de cooptación, de enajenación. Además, los jóvenes, bajo la lógica revolucionaria, no deberían perder su tiempo en ese tipo de pasatiempos: debían luchar por el movimiento popular, debían estar preparados, activos, movilizados.

Hay que entender también que, en el contexto de los años '60, la mayoría de los integrantes de las bandas Rock eran de origen social alto, a la vez que los elementos técnicos para poder desarrollar el Rock eran de costosos. A ello se suma que, en términos generales, las bandas cantaban en inglés, lo que constituía una barrera entre éstas y un segmento del público que no pareciera haberse sentido interpretada por estos jóvenes rockeros. Como afirma Escárte, “se produce una especie de *desarraigo popular* en estos primeros años, lo que de alguna manera transforma el Rock en Chile en un privilegio elitico, de aquel que tiene los medios técnicos para interpretarlo, además de discos e información que en esos años corría más lentamente”³².

Ello se manifestó, según ha sostenido Escárte, en el contexto de las universidades, por ejemplo. Si bien es cierto este espacio no le es negado al rock, “su repercusión en este nivel es mucho menos masiva y en líneas generales esta manifestación es minusvalorada por la intelectualidad de izquierda, que hace corresponder su pensamiento progresista con los artifices de la nueva canción”. Y agrega: “este movimiento” –la Nueva Canción– “ya por esos años se perfila de manera eficaz bajo el presupuesto del artista-político, que ve en el arte y especialmente dentro de la música popular una nueva forma de masificación que destaca la realidad del campesino y el pueblo, constituyendo la expresión artística un instrumento para la difusión de un pensamiento ideológico”³³.

³¹ Salas, Fabio: “El rock chileno y el poder...”, *op. cit.*, p. 250.

³² Escárte, Héctor: *Hitos del rock...*, *op. cit.*, p. 9. Las cursivas son mías.

Esto no significa, en absoluto, que dentro del contexto universitario el Rock haya sido excluido completamente. De hecho, bandas como los Beat 4 tenían formación universitaria. Y justamente fue esta banda una de las primeras en apartarse del idioma inglés, traduciendo las canciones extranjeras que interpretaban, o componiendo las propias. Así, los Beat 4 intentaban llegar acercarse al público, una actitud que, tal como veremos a continuación, implica un cambio respecto a la concepción de banda rock que se tenía en la época. Además, daban una imagen de rockeros ‘chilenos’: cantar en español daba señales de que había algo diferente estaba ocurriendo, aunque fuesen las canciones de ‘otros’ bastante alejados de la realidad nacional: era en español, y eso ya marcaba una diferencia con los primeros tiempos. Ligera, pero diferencia al fin y al cabo. Al respecto, uno de los integrantes de los Beat 4 señalaba en 1967:

“Cantamos sólo en castellano, porque de esa manera podemos llegar al público, el que tiene derecho a saber entender y comprender lo que está escuchando. Las letras de las canciones Beat tienen gran contenido y en Chile había la impresión de que eran totalmente incoherentes y sin sentido, justamente porque no las entendían, es por eso que en nuestro repertorio tratamos de traducirlas en la forma más fiel posible, y divulgarlas en forma comprensible”³⁴.

Así, ese “tratar de llegar a la gente” va a constituir de alguna manera un giro respecto a las bandas más cercanas a lo que había dado por llamarse ‘Nueva Ola’, ya que no sólo se asumen a sí mismos como intérpretes de canciones bailables, o de un repertorio romántico adolescente, y por tanto ajenos al público que ‘entretienen’, lejanos, sin motivos para establecer comunicación algo. Pareciera ser entonces que las bandas rockeras de mediados de los ‘60, como el caso de los Beat 4, comienzan paulatinamente a trascender el estadio de banda aislada de la sociedad, banda-orquestaailable; el rockero deja de verse a sí mismo como un músico en tanto que tal, como un intérprete de canciones, y comienza a descubrirse en relación con ‘otros’ –el público– con quienes quiere comunicarse, darles un mensaje. Traducir la letra de las canciones, que es donde finalmente está contenido el mensaje, da cuenta de la voluntad para acercarse a esos ‘otros’ para dialogar.

Además, tal como era señalado anteriormente, cantar en inglés era interpretado por las juventudes populares como la cultura yanqui apoderándose de los jóvenes chilenos, lo que estaba completamente fuera de lugar en el contexto socio político de mediados de los ‘60. Por eso, cantar en español también puede haber sido asumido como un signo de proximidad e identidad con la sociedad de ese período, en la medida que se diferenciaba de ‘lo otro’, lo extranjero, lo norteamericano.

Sin embargo, y aún cuando el inglés fuera paulatinamente desplazado por el español a la hora de interpretar las canciones, subsistía aún otra cortapisa para que los rockeros se hicieran de un espacio en la sociedad chilena. La mayoría de estos conjuntos interpretaba canciones que, tal como lo anticipaba el integrante de los Beat 4, eran en realidad traducciones de composiciones foráneas, inspiradas por tanto en vivencias ajenas a las de los jóvenes chilenos. Siendo justos, habría que señalar que Los Mac’s,

³³ Escárdate, Héctor: *Op. cit.*, p. 7.

³⁴ *Revista Ritmo*, octubre de 1967, citada en Escárdate, Héctor: *Op. cit.*, p. 3.

mencionados más atrás, fueron el primera conjunto en grabar un álbum cuyas canciones son en su totalidad composiciones originales de la banda, las cuales son cantadas alternando el inglés y el español. Ese álbum se llamó *Kaleidoscope Men* (1967). De hecho, poseen el mérito de haber grabado la primera canción Rock con temática social, “La muerte de mi hermano”, elegía a un latinoamericano masacrado por los marines yanquis durante la invasión a la capital de Santo Domingo. Se ajustaba perfectamente a la forma de pensar de una gran parte de los jóvenes –y no tan jóvenes- de la época, quienes estaban fuertemente imbuidos por un sentimiento latinoamericanista, anti-Estados Unidos por lo demás.

Sin embargo, se trata de una excepción, pues en su mayoría las bandas de Rock de ese período realizan versiones de canciones extranjeras, lo que les valió el adjetivo de ‘imitadores’. Desde el punto de vista de Escárte, esto no debe ser visto como una simple emulación, una utilización facilista de la creación ajena por parte de los rockeros nacionales. Para él, estos rockeros de la primera época “tratan de hacer suya o en algunos casos readaptar la problemática de las jóvenes generaciones europeas y norteamericanas; es decir reconocen tras el rock *contenidos y actitudes esenciales*, lo que ya marca la diferencia entre ellos y otros conjuntos”³⁵. Es decir, para el autor citado, estas bandas habrían reconocido en las temáticas extranjeras problemas centrales que hacían eco en sus propias realidades. Incluso habrían podido reinterpretar los mensajes contenidos en las canciones extranjeras, es decir, apropiárselas y darles un sentido diferente de acuerdo al contexto, sin por ello cambiar una línea de la canción original. De esta manera, los ‘imitadores’ habrían trascendido dicha deshonrosa situación, transformándose en portadores de un discurso, medio ajeno, medio propio.

Esta tesis defendida por Escárte no es compartida del todo por Fabio Salas, para quien los primeros rockeros de los '60 desarrollaron una revolución a medias, que por lo demás no era la de los jóvenes chilenos, sino la de jóvenes europeos o norteamericanos. Veamos. Desde la óptica de Salas, el punto de interés está en el hecho de que los rockeros chilenos redescubrieron la rebeldía que los frívolos nuevaoleros habían blanqueado media década atrás. Se trataba de una revolución, pero no la pregonada por la izquierda, no la revolución del pueblo, no aquella cuyo punto de tensión era la lucha de clases. En el caso de los rockeros, el punto sensible estaba desplazado hacia el eje generacional, donde se confrontaban los jóvenes con el mundo adulto, o mejor dicho, con el mundo de ‘lo establecido’. No tenía que ver con política. No tenía que ver con clases sociales. Tenía que ver con las ‘formas correctas de ser’ instaladas en la sociedad y que comienzan a ser puestas en entredicho.

La rebeldía, la subversión rockera de fines de los '60 estaba por tanto en coordenadas diferentes a las que orientaban el camino de las juventudes populares de aquellos años. Eso, en el contexto de alta politización de la sociedad, será la base para que las bandas de Rock sean excluidas, miradas con cierto recelo. “El Rock era ‘lo otro’, un referente que remitía a formas de protesta lejanas e impropias (beatniks, hipsters, teddy boys) que no tenían correlación alguna con la dinámica cultural, mucho menos política de la sociedad chilena, tan encabalgada en su dicotomía oligarquía/clase obrera”

³⁵ Escárte, Héctor: *Op., cit.*, p. 3.

³⁶ . Más aún, los referentes a los que remitían los rockeros –por ejemplo The Beatles– eran en ocasiones extrapolados en su forma más burda, simplista y vacía de todo contenido revolucionario, aún en el eje generacional. Así, un conjunto de ese período, Los Larks, hacían uso de pelucas en sus presentaciones: simulaban una actitud que no poseían. No querían ser rockeros subversivos, sólo querían parecerlo, tener la imagen, venderla.

En otras palabras, no sólo las transformaciones que ciertas bandas de Rock estaban llevando a cabo se localizaban en un eje confrontacional diferente al que se encontraba la mayoría de la sociedad: además, estas transformaciones eran realizadas por rockeros carentes de una actitud veraz, creíble, asumida y llevada a cabo, que diera la sensación de que efectivamente había un proyecto subyacente. “El rockero chileno era entonces rápidamente catalogado como ‘colonizado’ o ‘alienado’, obteniendo así un rótulo de perniciosa influencia social, casi patógena, donde el rock no era ni una tercera vía ni alternativa alguna sino el reflejo de una manera de ser que no encontraba correlación alguna dentro de la estrecha y prejuiciado mentalidad ambiente” ³⁷ . Excluidos de la sociedad por desarrollar manifestaciones ‘extranjerizantes’, por no colaborar directamente con el movimiento popular de la época, junto con adoptar –a medias– una trasgresión que tampoco les era suya, el siguiente golpe de exclusión lo dio un sector conservador de la sociedad a través de la prensa escrita.

Los ‘rockeros coléricos’

En un artículo de la revista *El Musiquero* (octubre de 1967), se celebra la acción de algunos jóvenes normales que cortaron el pelo a la fuerza de algunos integrantes de la banda Los Jockers. El hecho sucedió frente a un café capitalino, lo que da el título al artículo: “In Coppelia”. En él, el autor justifica lo sucedido en la medida que “naturalmente, hay muchos jóvenes sensatos que quieren volver a los usos normales” ³⁸ . El conflicto instalado por algunos rockeros estaba teniendo respuestas desde la misma juventud, por un lado, y desde la prensa, por otro. No se trataba por tanto de un conflicto entre generaciones, sino que entre un sector de la sociedad que se aferraba a los valores y ‘usos normales’ de los que se asumen paladines, y un sector de músicos rockeros que se apropia de actitudes que, tal parece ser, no habrían madurado desde la juventud misma, sino que más bien habrían llegado a través de la imaginaria ligada al Rock. El artículo citado continúa señalando que

“...los grupos juveniles de antes se peleaban, discutían y a veces promovían escándalos, pero era por obtener una condición de mando dentro del grupo o por un hermoso par de ojos. Ahora hay que pelear para que los hombres parezcan hombres y las mujeres, mujeres ¿no resulta en Chile francamente ridículo?...” ³⁹ .

Fabio Salas ha señalado que en los medios de comunicación de la época, a los rockeros

³⁶ Salas, Fabio: *La Primavera...*, op. cit., p. 35.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *El Musiquero* (octubre de 1967), en Escárdate, Héctor: *Op. cit.*, p. 11.

se les llamaba 'coléricos'. Sin embargo, este apelativo no daba cuenta de lo 'enfurecidos' que podían verse los rockeros de la época: en realidad, decir 'colérico' era sinónimo de melenudo, afeminado, de mariquita finalmente. La revolución 'importada' por los rockeros encontraba en la prensa escrita la contraparte de un choque en el que, quizás, los rockeros aún no se habían asumido completamente como portadores de un discurso de 'rebeldes' en la sociedad.

De cualquier manera, la prensa escrita como la revista *El Musiquero* se solazaba escribiendo artículos en los que se denostaba abiertamente a los jóvenes rockeros y su incomprensible actitud. El largo del pelo sólo podía expresar el lado externo de toda clase de desviaciones, máxime si estos coléricos vestían camisas multicolores y lanzaban chillidos en el escenario⁴⁰. Ser rockeros en la segunda mitad de los '60 era, para cierto sector conservador de la sociedad, poner en entredicho los valores y costumbres de la época: la hombría, según se desprende del texto citado, no podía ni debía ponerse en cuestión. Había que defenderla, y premiar a quienes contribuían a ello. Había que poner orden entre la juventud, denunciar públicamente las desviaciones, escarmentar a quien diera señales de equivocarse el camino.

Sin embargo, el sector más conservador de la sociedad chilena no sólo se conformó difamando los descarríos de los jóvenes rockeros, sino que además puso en duda las capacidades musicales de éstos, reclusándolos a la marginalidad de la música popular, como un arte menor, como una expresión cultural sin valor aparente. Los medios de prensa escrita, entonces, también se prestaron para excluir y criticar a los rockeros en tanto músicos, sin olvidar, claro está, las faltas que estos jóvenes cometían alejándose de las formas correctas y aprobadas socialmente. El artículo citado anteriormente continúa señalando:

“Lamentablemente, esta situación evidentemente anormal, ha sido objeto por parte de algunos sellos de un afán comercial que no se compadece con la realidad. Es así, como hay a la fecha algunas grabaciones que destacan y realzan estos hechos que son en el fondo una vergüenza para hombre y mujer nacido en Chile, que no olvida una tradición histórica de hombría y valentía a toda prueba”

⁴¹ .

Otro artículo publicado por la misma revista *ElMusiquero* ya había publicado en julio de 1967 una columna titulada “Ídolos con pies de barro”. En él se sostiene que, tras la aparición de los Beatles

“...surgieron muchos imitadores con una serie de características poco gratas para adultos normales y para personas de criterio (...) Para colmo algunos de estos intérpretes gustaban, no se sabía si por sus actuaciones artísticas o por sus escándalos, pero conseguían adeptos en todo el mundo y la juventud se inclinaba peligrosamente a su favor”.

Y más adelante agregaba

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Salas, Fabio: *La Primavera...*, op. cit., p. 35.

⁴¹ *Ibid.*

“¿Cuánto tiempo transcurrió antes que estos monstruos dominaran el mundo musical?, poco, muy poco, si se toma en cuenta que la carrera de muchos auténticos artistas llevó decenas de años... ¿es efectivamente triunfo lo logrado por todos estos espantapájaros de sexo indefinido y de costumbres escandalosas?”⁴² .

Sin poder generalizar, a causa de las escasas fuentes disponibles, resulta interesante de todos modos constatar cómo el Rock y sus cultores fueron, en sus primeros años, expoliados por diversos sectores sociales. Sintetizando:

i. Rock (en tanto música): criticado desde las juventudes populares al tratarse de una expresión foránea, sobre todo norteamericana, lo que traía consigo el estigma del imperio al cual la mayoría quería ver derribado. Como contrapartida, la Nueva Canción Chilena se posicionó por antonomasia como la expresión del mundo popular en movimiento. Cantada en español, hablaba de los ideales, anhelos y pesares que el pueblo vivía. Criticado también por un sector conservador como música menor, de dudosa calidad, y de injustificado éxito en comparación con quienes sí eran artistas de verdad: no se explica cómo pueden tener el apoyo de la industria discográfica o el de los seguidores.

ii. Rockeros: desacreditados desde un sector popular, para quienes el lugar de los jóvenes no estaba en esta música yanqui y alienante, sino en la construcción de su proyecto, apoyando desde las bases al movimiento que se encaminaba a conseguirlo. Difamados desde un sector conservador de la sociedad, el cual, valiéndose de la prensa escrita, se manifestó contra una juventud en lo que para ellos era evidente descomposición, vacía de valores trascendentales: una vergüenza nacional merecedora de escarmientos públicos para volver al Chile de antes.

El rock, y quienes lo profesan, fueron aparentemente relegados a la exclusión social. La extrapolación directa a Chile de un estilo de música, que por esencia era mucho más que eso, trajo consigo los desajustes que hemos repasado brevemente. De cualquier manera, estas bandas van a ir dejando la huella para que otros jóvenes continúen agrupándose para tocar Rock, proceso de regeneración que parece haber sido deliberadamente silenciado, o ignorado del todo, por los medios escritos de prensa. Resulta entonces cuestionable la propuesta realizada por Escárte cuando señala los dos últimos años de la década del '60 como 'un primer momento de silencio'. Lo que él señala finalmente es que durante ese período, incluso a inicios de los '70, “no aparecerán prácticamente más artículos acerca de los grupos nacionales, y la información sobre ellos será exigua. De algún modo el rock durante estos años será prácticamente ignorado, para resurgir con nuevos caracteres en la década de los '70”⁴³ . Efectivamente se trata de un 'silencio', pero del silencio de los medios, no de las bandas de Rock.

De cualquier modo, y tal como bien lo aprecia Fabio Salas, las primeras bandas de Rock en Chile abrieron el paso por donde se filtrará la modernidad musical en la escena chilena. “Coléricos, inconscientemente anárquicos, primitivos e intuitivos, los primeros rockeros nacionales aportan ya en ese momento de la historia el plasma de una

⁴² *Ibid.*

⁴³ Escárte, Héctor: *Op. cit.*, p. 12.

expresiva vitalidad y frescor, que a pesar de todo, no alcanza a romper el espacio de otredad al que la ignorancia de los medios de comunicación terminaron de relegarlos”⁴⁴.

3. 1970-1973: Rockeros en tiempos de la UP.

En lo que a la música popular chilena compete, en particular al Rock, se puede afirmar que durante estos tres años se vivieron dos procesos paralelos de gran importancia. Por un lado, en lo netamente musical, se atisban tres vertientes en desarrollo: el Rock innovador que la banda Aguaturbia establecerá en una mixtura de hard Rock y sicodelia; la paulatina consolidación de un Rock latinoamericanista; la consolidación de la Nueva Canción Chilena como aquella identificada con el sector popular, obrero y campesino. Por otro lado, en una dimensión más bien político-social, la profundización de la estigmatización del Rock por sectores de izquierda y de derecha, motivada además por una actitud mucho más consciente de provocación y subversión, desarrollada ésta sobre todo por la banda Aguaturbia.

Ambos procesos, musical y político-social finalmente confluirán antes de 1973, dando origen a un fenómeno inédito y de alta significación: la mutua colaboración y producción entre el Rock chileno y la Nueva Canción Chilena, lo que fue abruptamente interrumpido por el Golpe de Estado y la posterior Dictadura.

Los nuevos aires del Rock en Chile: sicodelia y latinoamericanismo en los '70.

En lo musical, la banda Aguaturbia abrió todo un nuevo campo relacionado a la música psicodélica y el hard Rock, yendo más allá de lo que el beat podía ofrecer en cuanto a patrones musicales. En relación a esto, Aguaturbia apostó por una fórmula no convencional, instalando el concepto de improvisación musical, lo que le dará a sus composiciones un sello distintivo, superando con creces el esquema de canciones cuya duración máxima bordeaba los dos minutos. Sin embargo, puede sostenerse que el aporte de la banda Aguaturbia trascendió lo musical, en la medida que desarrolló una versión chilena del hippismo californiano, esto es: experimentación con drogas, amor libre, sexo libre, tiempo de ocio, pacifismo, no violencia, fraternidad. Lo relevante de esta actitud es que, a juicio de Fabio Salas, este hippismo a la chilena de Aguaturbia exigía “autonomía y reafirmación rockera frente a los modelos imperantes en la música popular chilena de comienzos de los setenta” reclamando para los rockeros chilenos un espacio propio⁴⁵.

Este espacio, recordemos, era el que de alguna manera estaba cerrado tanto por las

⁴⁴ Salas, Fabio: “El rock chileno y el poder...”, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁵ Salas, Fabio: *La Primavera...*, p. 50.

visiones polarizadas de la sociedad chilena, como por los medios de difusión que habían relegado al Rock al rincón de las expresiones culturales de baja calidad. Pues bien, el mérito de Aguaturbia está dado por haber sido “el primer grupo chileno de música rock que rompió el cerco de la interdicción para obtener una amplia resonancia colectiva y pública en el mercado nacional”⁴⁶.

En otra línea musical, un sector de incipientes bandas rockeras de fines de los '60 redefinieron sus intereses musicales de las que provenían, derivando en un Rock con fuerte impronta folclórica latinoamericana. Entre estas bandas se destacan principalmente Los Jaivas, Congreso, Amerindios, Congregación, y en cierta medida Los Blops. Haciendo una ajustada revisión que pueda dar cuenta de los aportes al Rock que estas bandas realizan, concordemos con Héctor Escárte en que las características que definen al Rock con raíces latinoamericanistas son: canción, textos y letras en castellano; rescate de rítmicas afro-latinas e hispano-americanas; revaloración del color y la textura de la música tradicional latinoamericana; búsqueda de nuevas armonías y sonoridades (uso experimental de instrumentos); relación directa entre creación e interpretación (quien compone interpreta)⁴⁷. Evidentemente no todas las bandas cumplen a cabalidad todos y cada uno de los rasgos recién descritos, pero resulta una descripción bastante cercana a la tendencia general de las bandas que desarrollaron este tipo de Rock.

Cabe destacar aquí el caso de la banda Los Jaivas, la cual es quizás la más representativa de la tendencia latinoamericanista del Rock chileno. Resulta central, en primer lugar, señalar que la banda porteña se entrecruza con la tendencia de Aguaturbia en el punto de la sicodelia. Esto será de gran relevancia debido a que de esta matriz provendría, a decir de Escárte, la tendencia de la banda a cosmo-visionar el mundo y al hombre, alejándolos de ideologías cerradas y posicionándolos, en cambio, en una revaloración de las culturas ancestrales de América. Así, “a pesar de no responder a las expectativas ideológicas de las fuerzas ‘progresistas’ de la época, asumen su propio camino y a través de su obra salen en defensa del continente y de este país tercermundista, su cultura y tradición, de la libertad de poder ser, de la naturaleza y un hombre integrado a ella, de un individuo más libre de prejuicios”⁴⁸.

En tercer lugar, habría que referirse escuetamente a la Nueva Canción Chilena. La Nueva Canción Chilena tendrá en la década del '60 un importante desarrollo con cultores como Héctor Pavez y agrupaciones emblemáticas como Inti Illimani y Quilapayún, sin embargo, apunta Fabio Salas, será la llegada del Frente Popular liderado por un electo presidente Pedro Aguirre Cerda, lo que marcará de alguna manera una pauta en lo que al desarrollo de la música popular y su vínculo con el movimiento popular se refiere. Así, para Salas, este momento en la historia de Chile va a constituir un “momento fundacional donde quedó trazada la inspiración progresista, democrática, liberal y pluralista de la alianza entre artistas, intelectuales, obreros y campesinos, una fusión del mundo

⁴⁶ Salas, Fabio: “El Rock chileno y el poder...”, p. 253.

⁴⁷ Escárte, Héctor: *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Escárte, Héctor: *Op. cit.*, p. 20.

proletario-rural con la clase media, que comenzó a partir de ahí con el enunciado de una utopía civil para nuestra sociedad”⁴⁹. Esto traerá importantes consecuencias en la medida que este tejido entre obreros e intelectuales a partir del Frente Popular ganará convocatoria, interactuando mutuamente desde lo político a lo cultural.

Pues bien, la Nueva Canción Chilena fue desarrollándose, a partir de una base folclórica previa, intentando definir la identidad musical de la izquierda chilena, junto con aumentar el grado de conciencia de las masas obreras mediante el canto. De esta manera, irá desarrollando una sensibilidad que servía como identidad –en tanto sentimiento de pertenencia- y/o como orientación en la lucha revolucionaria. Junto a la Nueva Canción Chilena, surgió un conglomerado de músicos y solistas de raíz folclórica bajo el rótulo de ‘Neofolclore’, quienes retomaban la visión estática e idealizada del mundo rural de la Zona Central, lo que se alejaba explícitamente de la tendencia de la Nueva Canción Chilena en tanto identificada con una realidad social mucho más conflictiva que la pasividad del latifundista en su campo y acompañado de su ‘china’, prototipo de temática en el ‘Neofolclore’.

Desde la inauguración de la Peña de los Parra en julio de 1965, lugar donde se impuso el espíritu musical y revolucionario de la Nueva Canción Chilena, hasta la realización del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969 (con una segunda versión en agosto de 1970), el lazo entre los trabajadores y los músicos de esta vertiente se irá estrechando justamente al calor de eventos como los mencionados más atrás. Ello fue posible en gran medida gracias a la actitud comprometida y crítica de los cantautores, expresada en canciones que reflejaban la realidad vivida, no la idílica, generando un sentimiento de pertenencia, una identidad entre el músico, el trabajador y el campesino. Por tanto, “la Nueva Canción Chilena pasó de ser una alternativa musical a un polo dominante de la cultura nacional, sociabilizada desde la misma base civil, peñas, sindicatos, escuelas, universidades, fábricas, talleres, etc.”⁵⁰, adquiriendo un cariz especial al transformarse en la ‘aliada cultural’ para los partidos de la UP. “La vitalidad de las canciones de esa etapa” –afirma certeramente Salas- “cumplieron un rol de propaganda pero fueron también un factor de cohesión y de identificación social”⁵¹.

Trasgresión rockera y reacción social en tiempos de la Unidad Popular.

Tal como lo había sugerido en el apartado anterior, desde que empezaron a conformarse las primeras agrupaciones de Rock en Chile, sus cultores se vieron expoliados por una sociedad en constante crispación, imbuida en un proceso social y político que finalmente vería al representante del sector popular, Salvador Allende, electo por las mayorías. Así, señalábamos, desde mediados de los '60 hasta 1970 el panorama para el Rock –en tanto

⁴⁹ Salas, Fabio: *La Primavera...*, p. 55.

⁵⁰ Salas, Fabio: *La Primavera...*, p. 68.

⁵¹ Salas, Fabio: *La Primavera...*, p. 75.

música- y para los jóvenes cultores de este estilo había sido obscurecido, por un lado, debido a las críticas proveniente de una ortodoxia izquierdista que no le perdonaba su extranjerización (norteamericana sobre todo) ni tampoco su posición alejada de las movilizaciones populares en aras de construir el país que se quería. Por otro lado, un sector conservador se quejaba explícitamente de los desvíos que esta 'nueva juventud' representaban a sus ojos, símbolos de perdición, deshonor y vergüenza para una nación como la chilena. Por lo demás, sostenían, la música que realizaban no merecía el apoyo de sellos discográficos en la medida que su calidad distaba mucho de la alcanzada, tras arduo trabajo, por quienes sí eran artistas.

Pues bien, el panorama en el período comprendido entre 1970 y 1973 no será muy diferente, en la medida que el contexto social y político fue rápidamente polarizándose hasta derivar en el Golpe de Estado de 1973 y la posterior Dictadura. En primer lugar, las juventudes identificadas con la Izquierda y el movimiento popular no lograban salir de su lógica maniqueísta: no había posibilidad de zonas intermedias, lo que llevó a la exclusión del Rock, o por lo menos su distanciamiento, en la medida que las bandas rockeras no identificaban en términos políticos con alguna tendencia, como sí lo hacía la Nueva Canción Chilena. Por tanto, los rockeros pasaron a ser o potenciales aliados o potenciales enemigos, pero en ningún caso rockeros en tanto que tales.

Una fuente que da luces de esta situación es una entrevista realizada a la banda Los Jaivas para la Revista Ramona, la cual constituía un órgano informativo cultural de las JJCC. En ella se puede apreciar cómo el hippismo chileno era digno de ser cuestionado en la medida que su 'evasión' espiritual no se condecía con la lucha social que se vivía en ese período. Al final de dicha entrevista, la periodista cierra su artículo con las siguientes palabras:

“Conversar con Los Jaivas no es como para quedar con el ánimo muy bueno. Resulta difícil dar un diagnóstico. Insistimos en que musicalmente ganan algunos aplausos pero su aporte a los valores de la juventud no es precisamente para ponerlos en un marco”.

Y continúa señalando:

“En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan una flor exótica, transplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país; que en el fondo imita la onda Hippie Europeizante, el modo pretendidamente libre de vivir, pero en los hechos, falsamente libre, y así prisionera de las más decadentes maneras de escapar del mundo que ha difundido la burguesía. No por casualidad los festivales de marihuana se realizan en La Reina, y los jóvenes capturados son principalmente lolos ociosos y bien alimentados, que no conocen ni de lejos la epopeya de la juventud que trabaja y estudia por Chile, tenga o no el pelo largo, le guste o no la música soul pero que vive con los pies firmes en la tierra”⁵².

⁵² Pólitzer, Patricia: “Estos sí que son pájaros raros: Jaivas que vuelan” en Revista Ramona, n° 63, 9 de enero de 1973, citado por Escárte, Héctor: Op. cit., p. 16.

4. El desarrollo del rock durante la dictadura

La dictadura instalada por Pinochet dejó muy mal herido a la cultura popular chilena, en particular al rock. Las políticas seguidas en el marco del autoritarismo restringieron y redefinieron las posibilidades de desarrollar libremente algún tipo de expresión cultural. Así, junto con renegar de cualquier realidad cultural previa a 1973 (interrumpiendo con ello el vital y espontáneo desarrollo de una tradición e identidad cultural), el impulso privatizador del neoliberalismo, significó para Chile que la cultura pasara a ser asumida como un bien transable y sometido a las leyes de la oferta y la demanda.

En ese contexto, el Estado se desentendió de su rol como soporte y apoyo a las artes en general, rol que fue asumido por un sector de la empresa privada. Así, el capital privado sustituye al aporte estatal, introduciendo con ello las lógicas de comercialización de los bienes culturales. Se desarrolla entonces la idea de la “industria cultural”, apoyándose en dos ideas básicas: por un lado, la concepción de la cultura como mercancía que debe ser transada y vendida con criterios mercantiles y de eficiencia empresarial (el mercado por sobre el Estado): por otro lado, el desarrollo de la cultura en tanto agente para el espectáculo y el entretenimiento, por tanto vacío de todo contenido y significado, banalizándolo en gran medida.

En lo que compete al desarrollo de la música popular en particular, habría que señalar dos aspectos sumamente importantes y que van a impactar poderosamente el desarrollo del rock a nivel nacional. En primer lugar, en 1980 se termina el prensado de discos de vinilo en Chile, causando un desastre en la cadena ‘artistas-sellos discográficos-radioemisoras’. Esto deriva en que, al no existir un soporte adecuado para la música popular chilena (el disco), la presencia del músico nacional sufrió una clara devaluación pública y una merma considerable de su estatus artístico.

En segundo lugar, se estableció una rebaja de aranceles aduaneros desde un 94% (pre-Golpe de Estado) a un 10% en 1979, destrozando el proteccionismo respecto de la producción musical chilena sustentada hasta ese entonces por la industria nacional. ¿Qué resultó de esto? El incremento vertiginoso de las importaciones de música grabada llevó a que las radios chilenas se abastecieran directamente de material envasado foráneo, desplazando a quienes habían sido los proveedores por excelencia: los sellos discográficos nacionales. Así, a mediados de los '80, el 75% de la emisión musical radial chilena correspondió a música extranjera. Obviamente el Estado no desarrolló ninguna medida frente a la transnacionalización de la música y la cultura, pues la apertura hacia los mercados foráneos fue objetivo central en dictadura. La cultura chilena podía esperar.

Sumado a lo anterior, y quizás la cara más tangible de la represión a las expresiones culturales en dictadura, el cierre sistemático de espacios públicos, el toque de queda, la censura, el clima de miedo, silenciamiento, vigilancia permanentemente desplegada, terror. Un caso que interesa destacar aquí es el de quienes cultivaron el rock en dictadura, cuya imagen pública fue deteriorada seriamente al ser visto como sospechoso de estar vinculado con el extremismo clandestino, a la vez que fue asociado cada vez

más al consumo de drogas, alcohol, delincuencia y promiscuidad, tal como apunta Fabio Salas: “la sociedad pinochetista siempre tuvo una percepción del rockero como alguien intrínsecamente malo, desagregado y nocivo y por naturaleza reprimible, sólo basta recordar las imágenes de los buses policiales atestados de chicos detenidos a la salida de los conciertos de los años ochenta”⁵³.

Sin embargo, el rock no enmudeció. Se convirtió en una especie de subcultura popular, cultivada especialmente en un circuito de sectores marginales de la capital a fines de los '70. Se trataba de un rock imitativo, es decir, interpretaba grandes clásicos anglosajones, como así también canciones propias pero siguiendo dicho ‘modelo’ musical. Pese a ello, constituyó el eslabón necesario para asegurar la continuidad del rock, siendo comunes sus actuaciones en gimnasios, colegios y anfiteatros de las comunas más populares como San Miguel, Pudahuel o Quinta Normal, por señalar sólo algunas.

Así, a inicios de los '80 el rock chileno vivió un período de ‘renacimiento’ que estuvo marcado por una interesante actividad donde se restauraron los conciertos, se rearticuló una provisoria escena de producción y paulatinamente fueron surgiendo las nuevas grabaciones. Ahora bien, esta ‘disparada’ del rock chileno fue potenciada de manera importante por la coyuntura específica de las Protestas Nacionales contra la dictadura militar del once de mayo de 1983, la cual trajo una reanimación cultural que demostraron que la juventud no estaba muerta.

Pero, a pesar de esta escalada abrupta a causa de la tímida pero importante reapertura de los espacios para el desarrollo cultural, el rock de los '80 tuvo un carácter transicional, de enlace, como se sugirió más atrás, por tanto fueron clave para poder darle continuidad al rock en momentos en que la represión, por un lado, y las cortapisas de la industria y los medios, por otro, jugaban en contra del rock y las expresiones culturales en general. Siendo de carácter transicional, el rock de los '80 no significó “una real ruptura con el pasado, ni con los temas de fondo, ni en la lírica, ni con la orgánica del marketing y el espectáculo, al tiempo que el rol del público seguidor del rock nacional sólo tuvo un cambio cuantitativo, no cualitativo, ya que pasó de ser ‘el público de peña y café’ al ‘público masivo de cancha, gradería o parque’...”⁵⁴, lo que realmente no significó un gran cambio en la medida que la masa siguió manteniendo una actitud pasiva de mero auditor o fanático seguidor.

Fue nuevamente una coyuntura histórica puntual la que reflató a las bandas rockeras de los '80. Las convocatorias a elecciones de 1989 sirvieron de excepcionales escenarios para un gran número de bandas, situación que claramente no tuvo un carácter permanente. Tal como señaló Álvaro Godoy, una vez superada esta coyuntura, el movimiento rockero de Chile volvió a sufrir un nuevo momento de aparente silencio⁵⁵. El

⁵³ Salas, Fabio: *La Primavera...*, p. 112.

⁵⁴ Salazar, Gabriel: *Historia...*, *op. cit.*, p. 281

⁵⁵ Godoy, Álvaro (Ed.): *Música popular chilena: 20 años, 1970-1990*. Ministerio de Educación, División de Cultura, Santiago de Chile, 1995, p. 161.

rock había superado los embates de la represión, así como también la interdicción de los sectores más obcecados de la sociedad. Las lógicas mercantiles relativas al desarrollo cultural que fueron puestas en marcha durante la dictadura, sin embargo, permanecieron en democracia, situación que irá definiendo paulatinamente una nueva actitud de los rockeros hacia el sistema.

Capítulo Dos: La emergencia de bandas barriales de rock en Conchalí a inicios de la década de los '90.

1. Entre la realidad vivida y las imágenes oficiales del éxito: la reacción a través del rock (o cómo dejar de ser otro más de los demás).

El triunfo de la vía concertacionista en el plebiscito significó, para muchos, la esperanza de ver efectivamente realizados sus sueños de cambio en la sociedad chilena, desde todo punto de vista. La imagen de un Chile libre, un Chile que recibía con los brazos abiertos el maná de la democracia, se instalaba por doquier al son de cánticos que anunciaban una alegría que ya venía. Así, la mayoría de la sociedad pareció vivir en una permanente modorra post plebiscito, incapaz de reaccionar frente a la reproducción estructural del orden instalado por Pinochet.

La idea del 'consenso', en la cual se asumía que la mejor opción era el proyecto de 'democracia' que se había logrado, fue desplegada con astucia desde el Estado. Detrás

de esta estrategia, prevalecía una finalidad pragmática tendiente a diluir las diferencias internas, lo que estaba orientado a evitar conflictos sociales y, por tanto, la pérdida de la estabilidad que se había conseguido. El objetivo subyacente, y que era el interés central de la clase política saliente/entrante, era la reproductividad del modelo instalado y desarrollado en dictadura, sobre todo en materia de políticas económicas, orientando así el devenir del país sólo a los cambios marginales.

En el plano social, la reproducción del orden estuvo caracterizada por la perpetuación de la propiedad y la ganancia privada, la limitación de la acción colectiva de los asalariados y, como no, por el reconocimiento de la capacidad de tutela que se arrogaban las Fuerzas Armadas (que además fueron protegidas legalmente de futuros ataques o encauzamientos judiciales). En el plano económico, el modelo neoliberal (instalado en dictadura) se reprodujo e intensificó. Esto, porque los cambios que pudieran hacerse, y las posibles tensiones políticas a raíz de ello, llevarían a la pérdida de la confianza empresarial y a desequilibrios económicos en el país. Los riesgos que se corrían eran demasiado altos como para pensar en realizar transformaciones profundas en el modelo económico instalado por la dictadura.

Se perdía así la historicidad en la política –como un conflicto entre alternativas- lo que derivó en una sociedad entendida como ‘estadio definitivo’, petrificada, inmóvil. Esa ha sido, en el fondo, la idea de la transición: un eterno ‘andar hacia’, un ‘transitar’ permanentemente regenerado. ‘Tiempos empatados’, como señala Alfredo Jocelyn-Holt, donde el equilibrio de fuerzas no es un tránsito hacia la normalidad, sino que *es la normalidad*, es la democracia, el orden establecido que en la medida de lo posible se puede vivir en el Chile post dictadura⁵⁶. Los cabos habían sido atados demasiado bien como para pensar en volver a un sistema político, económico y social diferente al establecido por la dictadura. Así, Chile vivía en la paradoja del país que se mostraba dinámico al mundo, en proceso de globalización y modernización, pero que en esencia estaba estancándose, limitándose a los cambios marginales, como la eterna reproducción de sí mismo.

La idea del consenso parecía funcionar. En general, la sociedad parecía encandilada por los destellos de la democracia que se estaba viviendo. Más aún, no parecía importarle o preocuparle si efectivamente el desarrollo y la modernidad anunciados tocaban a su puerta. De hecho, las cifras macroeconómicas revelaban prometedores avances para el país, pero en lo microeconómico, hablan de una sociedad con altísimos niveles de desigualdad en la distribución de ingresos⁵⁷. Y sin embargo, no era ni agitación ni muestras de descontento lo que se respiraba durante la primera década de los '90. Era inercia crédula y entusiasta. La sociedad siguió la ruta del tentempié trazada desde el Estado, el que a su vez desplegaba instalaba y difundía la imagen de ‘Chile jaguar’, ‘Chile exitoso en los negocios exteriores’, ‘Chile moderno’ o en camino a serlo. En palabras de Tomás Moulián, un verdadero *Marketing del Éxito* económico dirigido desde

⁵⁶ Jocelyn-Holt, Alfredo: *El Chile Perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago de Chile, Planeta, 2001.

⁵⁷ Véase Moulián, Tomás: *Chile Actual: anatomía de un mito*. LOM Ediciones, Santiago, p. 90 y ss; Jocelyn-Holt, Alfredo: *El Chile Perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago de Chile, Planeta, p. 281.

el Estado, lo que también el historiador Alfredo Jocelyn-Holt ha referido como el *Mercado de la Imagen*, el cual sería la clave del sistema instalado al bloquear y anestesiar cualquier posible malestar interno, a la vez que mostraba un sólido y estable país a inversionistas foráneos

El devenir del país, sin embargo, fue siendo claramente dirigido por senderos mucho más angostos que las amplias avenidas presagiadas décadas atrás. No pasó demasiado tiempo para que la sociedad en general, sobre todo los jóvenes, se percataran que las cosas en realidad no iban a cambiar en la intensidad que se esperaba. Así, las expectativas puestas en la transición a la democracia chocaron de frente con lo que concretamente estaba realizando el gobierno. La alegría que venía –y que no llegaba nunca- comenzaba a mutar paulatinamente en desencanto. “Puede decirse que la juventud de los '80 no estaba, al comenzar los '90, ni histórica ni cívicamente ‘dañada’, sino todo lo contrario. Porque no estaba dañada, sino engañada, que no es lo mismo, pero es igual”⁵⁸. De este modo, la juventud de los '90, enérgica y expresiva, rehuyó alinearse con el resto de la feliz manada que decía vivir en democracia, o en transición a. Ello no significaba, en lo absoluto, la pérdida de su impulso participativo. Al contrario: querían participar, pero no dentro del sistema existente. Decían ‘no estar ni ahí’, pero estaban más ahí que nunca, en todos lados, y en todos lados haciendo cosas. A su manera, claro.

La vida no comenzaría en unos años más: estaba ahí, en la calle, en la población, en la comuna, construyéndose diariamente: no estaban dispuestos a esperar un inasible ‘futuro’ para actuar. Podían no saber música. Podían no tener instrumentos ni un espacio para ensayar. Podían no tener más público que los amigos del barrio. Sin embargo, tenían lo más importante: demasiadas cosas que decir y al rock como su forma de expresarlas. La mayoría de las bandas rock que comenzaron a emerger en los barrios y poblaciones de Conchalí fueron, en esencia, jóvenes identificándose entre sí en torno a problemas comunes y que asumían el rol de voceros, el grito de denuncia, el llamado de atención, el intento de remecer las conciencias adormecidas por una democracia de mentira y una economía de mierda envuelta en celofán.

Eran, en el fondo, jóvenes que estaban asumiendo el rol que los más adultos les negaban bajo pretextos de ruido y desorden y que el Estado intentaba anestesiar con el cloroformo de la capacitación y el esparcimiento: arder antes que desvanecerse en la inacción que los rodeaba. La reflexión crítica sobre la realidad que les estaban presentando como única e intransable, y la constatación empírica y cotidiana de que la situación vivida distaba mucho de corresponderle, fueron los pasos iniciales para que estas bandas barriales elaboraran su propio discurso, ‘su respuesta’ al discurso oficial que se instalaba entre la sociedad.

2. Las bandas

⁵⁸ Salazar, Gabriel: *Historia Contemporánea de Chile*, LOM Ediciones, Santiago, 2002, v. 5, p. 260.

Entre las bandas de Conchalí que formaron parte de esta primera generación, Faltan Money's es quizás una de las más antiguas y aún vigentes dentro de la comuna. Conjunto inicialmente identificado con el punk rock, pero que progresivamente ha ido derivando hacia un rock más amplio, vio la luz en octubre del '92 entre amigos que vivían en barrios del sector norte de Conchalí, siendo la mítica población Ángela Davis, la calle José Miguel Carrera y 'la Gonel' los espacios más significativos de sus primeros años. El nombre de la banda fue tomado de una expresión popular que los jóvenes usaban en juntas de esquina:

“Acá siempre se juntan todos los chiquillos en la esquina, y llegaban ‘¿hay algo...pa su joint?’⁵⁹ po Empezaban a buscarse... ‘faltan moneys’ ¿cachai? Empezó como a usarse, era el recurso que utilizaban allá para expresar que no había plata, ‘faltan money’, y ahí...como que es bien pegajoso, sonaba bien y too...claro...y faltan moneys...como un decir que no tengo plata...”⁶⁰

Ya en sus inicios destacaron por su ferviente actividad, “rodando por tokatas a beneficio y encuentros marginales tocando cover de bandas como Ramones – Clash - Polla Record - Siniestro Total”⁶¹, las cuales fueron parte de sus influencias más directas en lo que a música y discurso se refiere. Sin embargo, con la incorporación de ‘Camión’ como vocalista de la banda, Faltan Money's comienza su trabajo de composición, destacando canciones como ‘Hipócrita’, ‘Skapa!’ y ‘Siervo de Dios’, entre otras.

Otra banda que nació en Conchalí a inicios de los '90 es Sinergia, conjunto que tiene su origen en el colegio Cristóbal Colón, ubicado en el pasaje Berna de la comuna de Conchalí. Allí, al calor de los talleres extra-programáticos ofrecidos por la institución educacional, junto a festivales organizados por la capilla del barrio –la capilla Maranathá de la población Juanita Aguirre- los fundadores de la banda dieron forma a su proyecto, el cual estuvo inicialmente dedicado a interpretar covers de rock latino. Es en ese contexto que “la banda decide llamarse ‘Sinergia’, rescatando el concepto de que la agrupación lograba una fuerza interpretativa que superaba a la simple suma de los integrantes por separado”⁶². Así, alrededor del año '94, la banda comienza a dejar de lado los covers, derivando paulatinamente a la composición de sus propias canciones, tales como ‘Pac-Man’, ‘Otro más de los demás’, ‘Conciencia social’ y ‘Servicio para nada’, destacando ya en esos años por su indefinible estilo musical, al cual bautizan como ‘metal pájaro’.

Una tercera banda que emerge entre los barrios de Conchalí es Arkólikos Anónimos. Definidos como una banda de punk rock -tanto musical como ideológicamente- toman su nombre de la institución ‘Alcohólicos Anónimos’ sencillamente por su abierta y orgullosamente asumida adicción al alcohol. Sin embargo, le dan cierta orientación a su

⁵⁹ *‘Joint’ es uno de los apelativos con que se denomina al cigarrillo de marihuana en la jerga callejera.*

⁶⁰ *Perro, bajista de Faltan Money's, entrevista realizada el 11 de mayo del 2006.*

⁶¹ Extraído de un texto biográfico redactado a mano por ‘Camión’, vocalista de la banda, el cual fue gentilmente facilitado por la banda para fines de este estudio.

⁶² Texto publicado en <http://www.sinergiadictos.cl/textobio.htm>, año 2000.

nombre cambiando la letra 'L' por una 'R' que representa la 'rebeldía', así como las letras 'C' por 'K', cual era la tendencia usada en el punk. Sus primeros pasos los dan en el pasaje José Miguel Carrera, a cuadras de Avenida Zapadores (actualmente comuna de Recoleta), lugar en el que vivía la totalidad de sus integrantes:

“Éramos todos vecinos, todos vecinos, de Carrera prácticamente, ahí estaba la base (...) en dos cuadras estábamos todos los Arkólikos, o sea, siempre hueones con quienes te viste, siempre tuviste el contacto, hueando, en la picá (...) y de repente surgió el cuento, y surgió justamente la idea por las tocatas, al ir a las tocatas”⁶³ .

A diferencia de la mayoría de las bandas, Arkólikos Anónimos decide iniciarse inmediatamente en la composición de canciones propias, entre las que se cuentan 'Luchito Malo', 'Los pakos', 'No quiero' y 'La sociedad', entre otras. Aún hoy continúan participando de las tocatas a las que son invitados.

Alejados de los patrones musicales desarrollados por la mayoría de los conjuntos rock de la época, Erupción fue una banda que más bien tendió al pop, interpretando inicialmente canciones de bandas como Soda Stereo, La Ley y Los Prisioneros, para luego escribir sus primeras composiciones las cuales abordaban temáticas románticas. De alguna manera esto les abrió puertas que para otras bandas de estilos más extremos (como el punk y el trash metal) estaban bloqueadas, cual fue el caso de los eventos familiares organizados por el Municipio, o el circuito de discoteques. Entre sus canciones se cuentan 'Reflejos de amor', 'La espada sagrada' y 'La tigresa', entre otras. Los integrantes de Erupción también se conocían previamente como amigos del barrio, de las poblaciones de Conchalí, donde las dificultades parecían poder superarse haciendo algo de rock:

“Éramos bajo, éramos bajo, bajo...sí, porque, como te digo...el Tony era allegado, el guitarra; el tecladista también vive en...en...Horacio Johnsons, que es una población también onda de toma y todo el atao; el Keny que vivía en El Cortijo junto conmigo también po', ahí en las casas también es sector bajo po', con sueldos paupérrimos pero siempre con el sueño de querer tirar pa' arriba po' si ese era po'...y no estar en la esquina...no estar en la esquina quemando hueás po'...”⁶⁴ .

Junto a estas cuatro bandas habría que mencionar a Exile, un conjunto que desarrollaba el trash metal y que, a inicios de los '90, ya había logrado hacerse de un lugar en el circuito de Santiago Centro (incluso ya poseían una grabación más o menos profesional, a diferencia de la mayoría de las bandas emergentes). Otras bandas que emergieron desde los barrios de la comuna en los albores de la década fueron Los Reyes de Camelot, Los Burgueses, Bajo Mundo, entre otras.

A mediados de la década (diciembre del '94) se forma la banda Ateos Gracias a Dios, agrupación que nace “en una población de Recoleta (Zona norte de Santiago) con cuatro amigos que gustaban del Punk, Ska y el HXC”⁶⁵ . Si bien es cierto formalmente pertenecen a la comuna de Recoleta, esta banda compartió mucho en sus inicios con las

⁶³ Mario, vocalista de Arkólikos Anónimos, entrevista realizada el 23 de septiembre, 2006.

⁶⁴ Pato Barbosa, bajista de Erupción, entrevista realizada el 22 de septiembre, 2006.

bandas de Conchalí, tal como Faltan Money's y Arkólikos Anónimos, manteniéndose vigentes hasta el día de hoy⁶⁶. Es el caso también de dos bandas que sin vivir en la comuna de Conchalí, participaron activamente del circuito de tocatas que allí se va formando a inicios de los '90. Me refiero a Distorsión Nocturna (Quinta Normal) y Represalia (San Joaquín).

La primera de ellas formada por amigos del colegio Juan Antonio Ríos y del Liceo Amunátegui, nace el día 14 de mayo en una sala de ensayos ubicada en las calles Sazie con Echaurren. Dedicados en sus inicios a interpretar covers de bandas como Ramones, The Clash, Nirvana, The Exploited y Sex Pistols, gradualmente comenzaron a desarrollar su propio estilo, especialmente ligados al ska, el punk y el hard core. Resultado de ello serán sus primeras canciones, tales como 'Ska de Lucho', 'Represión' y 'Tu rutina'⁶⁷. Represalia, por su lado, fue una banda que desde sus escolares inicios (finales de los '80) estuvo vinculada al heavy metal, para luego desarrollar el hard-core y, finalmente, derivar al punk rock, estilo que actualmente desarrollan en canciones como 'El pastorcito' y 'Libertad de información'.

3. 'Estar siendo' en una banda barrial.

Juntarse con otros jóvenes y armar una banda de rock, aún sin contar con los instrumentos ni los conocimientos musicales, fue el modo en que los rockeros daban un paso hacia el costado del adormecimiento y decidían participar, actuar. Dejar de 'ser' (estáticamente), para comenzar a 'estar siendo' (dinámicamente), apartándose de la reproductividad del modelo que desde las cúpulas del poder se había pactado. En un momento en que el país parecía feliz consigo mismo, orgulloso de sus logros, algunos jóvenes del barrio y la 'pobla' se organizaban de acuerdo a cierto gusto musical por el rock (en sus diferentes modos), pero sobre todo en torno a una visión crítica de la sociedad que tenía en el rock la forma de expresarse.

“(Tocar en una banda es) la forma de tratar de...no sé si sobresalir o de hacer algo distinto yo creo, o tratar de buscar otras hueás, va por ahí po, te entrega eso, las ganas de hacer hueás... ¡no hacer las mismas hueás po hueón! (...) En el fondo, la hueá, entran todos en el mismo juego vicioso, en un círculo culiao que en el fondo todos son partícipes de lo mismo (...) hay días que puta, me despierto

⁶⁵ Extraído del texto biográfico redactado por la banda y publicado en <http://www.ateosgraciasadios.tk/>. La sigla HXC corresponde al estilo 'Hard Core'.

⁶⁶ Además, es importante recordar una vez más que, hasta 1991, la comuna de Conchalí abarcaba barrios que actualmente corresponden por administración al Municipio de Conchalí. De cualquier manera, la idea de 'barrio' asumida en este estudio no tiene tanto que ver con límites rígidos, sino que con mapas de fronteras flexibles, guiados por percepciones más que por decretos.

⁶⁷ Tras su separación en el año 1996, los integrantes de Distorsión Nocturna iniciaron por separado diferentes proyectos musicales. Sin embargo, a fines del año 2006, los miembros de esta banda retomaron las conversaciones tendientes a reunirse con su formación original.

y digo: 'puta, ¿qué hueá tengo que hacer hoy? Puta, ir a trabajar... ¡Ah, pero hoy ensayo!' y esa hueá loco como que me alimenta loco..."⁶⁸ . "...lo que te tocó vivir lo comparten muchas personas, a lo mejor esa rabia que uno puede tener cuando es más joven, porque es como una rabia... ¡es una rabia! Y unas ganas de mandar todo a la cresta y putear todo, cachai, porque es tu única forma de desquitarte y desahogarte, y no tenía otra, si no podí luchar contra todo eso, lo único que podí decir es 'aquí estoy yo y no me gusta y punto y lo digo'..."⁶⁹ . "Creo que el principal denominador que nosotros tuvimos era que nosotros no podíamos estar sin hacer esto, no podíamos estar sin tocar (...) lo echamos de menos, lo necesitamos...es súper desgastador pero al mismo tiempo es algo que tú lo necesitái, es parte de uno mismo. Cuando uno no lo tiene, yo empiezo a sentir que me falta algo"⁷⁰ .

Es evidente que constituir una banda rock va más allá del interés por el rock en tanto música. En el contexto de los '90, las bandas de los barrios eran constituidas por jóvenes que tenían mucho que expresar, pero que a la vez potenciaban su discurso al acompañarlo de la fuerza que el rock posee en su dimensión musical: la estridencia de la guitarra eléctrica, la potencia del bajo, el retumbar de la batería, y el desgarrar de la voz, eran la mezcla perfecta para darle a las ideas un vehículo sonoro capaz de remecer hasta la más entumecida de las conciencias en tiempos de la transición a la democracia. Más aún: para muchos jóvenes de los barrios y 'poblas', su banda de rock era quizás el único espacio donde verdaderamente se podían sentir partícipes de algo, dueños de la situación, libres de las presiones y problemas de la cotidianeidad.

"Hicimos el grupo porque es la única hueá que es de nosotros...acá nadie nos puede decir cómo hacer una canción, porque este grupo lo mandamos nosotros...aquí nosotros tenemos el poder"⁷¹ .

Sin embargo, para los más conservadores de los que se decían progresistas, la juventud abandonaba así la participación en sociedad, se volvía individualista, consumista, despreocupada del devenir nacional: nostálgicas visiones que veían con tristeza y frustración una juventud que se esparramaba por las calles en peligrosas pandillas, libidinosos carretes, incontrolables barras bravas, extrañas 'tribus', etc.⁷² . Por otro lado, comenzaron a abundar las visiones más alentadoras, optimistas, donde los jóvenes aparecían como 'el futuro de Chile', puntas de lanza del país modernizándose, actores principales del mañana. De todos modos la participación social y los aportes que los jóvenes podían hacer a su sociedad quedaban postergados para un futuro impreciso y distante, perdiendo "toda posibilidad de decir algo *ahora* y de aportar para construir

⁶⁸ Fernando, baterista de Faltan Money's, entrevista realizada el 25 de septiembre, 2006.

⁶⁹ Mario, vocalista de Arkólikos Anónimos, entrevista realizada el 30 de julio, 2006.

⁷⁰ Don Roro, vocalista de Sinergia, entrevista realizada el 5 de mayo, 2006.

⁷¹ Camión, vocalista Faltan Money's, en "Los jóvenes y la música", programa El Mirador [videgrabación] / cond. Patricio Bañados; dir. Gabriela Tesmer, Santiago, Chile, Televisión Nacional de Chile, 1995.

⁷² Soto, Rodrigo: "Vacilar en las esquinas (parte II)", en Punto Final, 28 de mayo de 1999.

relaciones humanas en el país, en la familia, en la comunidad *hoy*" ⁷³ . Polarizada concepción de la juventud que fue constatado por Alain Touraine, para quien resulta sobre todo llamativa "la oposición entre las dos imágenes que tiene Chile de su juventud: instrumento de la modernización, o elemento marginal y hasta peligrosos. Sólo se habla de la juventud con sentimientos intensos, ya se trate de esperanza o de miedo. Para los adultos, los jóvenes son algo muy cercano o muy lejano, son factores de continuidad o de discontinuidad" ⁷⁴ .

El Estado, por su lado, dio muestras de alta conciencia al asumir que el país entero tenía una 'deuda social' que pagar a la juventud chilena, aquella aliada que tanto dio por la libertad del pueblo, pero que a la vez tanto había perdido en el campo de batalla cotidiano ⁷⁵ . Una deuda "que se paga educándolos, capacitándolos, rehabilitándolos, empleándolos, ordenándole (podándoles) su memoria, entreteniéndolos, etc. Pues es preciso atraerlos a la modernidad global (...) y olvidar que alguna vez fueron ariete de cambio, fuerza de choque y carne de cañón" ⁷⁶ . Entonces las políticas hacia la juventud fluyeron como nunca: 'Chile Joven', Servicio Nacional de Capacitación y Empleo (SENCE), Fondo Solidario de Inversión Social (FOSIS), Instituto Nacional de la Juventud (INJ), etc. Siguiendo esa lógica, comenzó a ensayarse una sistemática apertura de espacios destinados al esparcimiento y desarrollo de los jóvenes. Ello traería importantes repercusión es en el desarrollo del rock a nivel de barrios, sobre todo en Conchalí, como veremos más adelante.

Sin embargo, la imagen de un gobierno amigo que ofrecía espacios de esparcimiento y talleres de desarrollo juvenil con una de sus manos, se diluyó mientras su otra mano seguía reprimiendo a la juventud a través de la 'detención por sospecha' y el servicio militar obligatorio, lo que generó profundo desinterés de parte de los jóvenes por seguir el camino institucional del 'crecimiento personal'. No pasó mucho tiempo para que la juventud se diera cuenta que la clase política no era precisamente la que respondía a sus necesidades e intereses más inmediatos, generándose desde ellos "el rechazo a la autoridad y la desconfianza hacia las instituciones públicas, a las que se cuestiona por no ser capaces de brindar espacios ni condiciones materiales para desarrollar sus ideas". Del mismo modo, los jóvenes comprendieron que justamente eran tales instituciones las que, junto con los medios de comunicación, los "estigmatizaban como grupos marginales de características delictivas y que los dejaban abandonados a su suerte" ⁷⁷ .

Y en realidad, cada vez se hacían más evidentes los 'negociados' entre políticos, lo

⁷³ Duarte, Klaudio, *Participación comunitaria juvenil. Miradas desde las lunas y los soles en sectores populares*, Colectivo de Educación Popular Juvenil Nuenche, Santiago, 1997, p. 8. Las cursivas son mías.

⁷⁴ Touraine, Alain: "Juventud y democracia en Chile", en *Última Década*, N° 8, Centro de Investigación y Difusión de Achupallas, 1997.

⁷⁵ "Con el golpe militar, fueron los jóvenes la población más golpeada por la dictadura. El 62% de víctimas reconocidas oficialmente entre muertos y desaparecidos tenían entre 16 y 30 años". *Separata Boletín N° 28: Los Jóvenes bajo sospecha*. 1 de mayo de 2000. http://www.codepu.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=545&Itemid=53&lang=es

⁷⁶ Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea...*, *Op. cit.*, p. 260.

que en el fondo era comenzar a descubrir la punta del verdadero iceberg construido entre salientes dictadores y entrantes 'demócratas'. De ahí que la clase política fuera merecedora de permanente desconfianza, sospechosa de cada acción y cada palabra -pública y privada- lo que finalmente derivó en las más duras críticas desde quienes rehuían el sistema formal de participación. Los partidos políticos se comenzaban a entender como camarillas sin consistencia ideológica, donde más bien primaba la lucha por el poder y los intereses individuales –una suerte de antropofagia política- volviendo la actividad política del país más bien irrelevante, sin un sentido claro, sobrando.

“...tenía muchas expectativas con la vuelta de la democracia entre comillas y...puta, se me vinieron al suelo de una, así...rápido, rápidamente se me vinieron al suelo...Siguió siendo lo mismo pero con otro presidente que era lo que percibíamos nosotros y yo pendejo po, o sea, cero conocimiento, o sea, ni ahí con la política, pero tenía expectativas de que puta esta hueá cambiara un poco...y no cambió...o si cambió, cambió demasiado lento...no me di ni cuenta...”⁷⁸ . “De repente empezai a cachar y son siempre los mismos hueones que mandan, y puta después en tres años más, cuatro año más es el sobrino del hueón, es el primo, y al final son todos los hueones compadres, y es un cuento re chistoso porque los hueones que son de derecha hueón, cierto, que hablan y todo el cuento y después son socios de un hueón que puede ser de la DC, y son socios en un empresa y de repente tú vei que un senador o un ex funcionario de gobierno después pasa a ser hueón pasa a ser director de una AFP hueón, entonces tú decí, ‘puta ¡esta hueá está toda arreglá po hueón!’...”⁷⁹ .

4. La rabia es nuestra única bandera y nuestra arma es el Rock and Roll.

En términos generales se puede afirmar que en casi todos los casos analizados, los integrantes de las bandas no poseían conocimientos musicales adquiridos en conservatorios, institutos, clases particulares, talleres, etc. sino que los habían aprendido con la misma práctica. Excepciones son la banda Exile, cuyos integrantes poseían en su mayoría conocimientos técnicos, y la banda Sinergia, cuyos integrantes fueron inicialmente formados en los talleres extra-programáticos de música que su colegio realizó⁸⁰ . De todas maneras, y al igual que el resto de las bandas barriales, fue a través de la práctica permanente que lograron crecer como rockeros. Así, investigando a sus

⁷⁷ Soto, Rodrigo: “Vacilar en las esquinas (parte I)”, en Punto Final, 28 de mayo de 1999.

⁷⁸ Freddy, baterista *Distorsión Nocturna*, entrevista realizada el 26 de agosto, 2006.

⁷⁹ Mario, vocalista *Arkólikos Anónimos*, entrevista realizada el 30 de julio, 2006.

⁸⁰ Es importante destacar que el estilo trash metal es especialmente exigente en cuanto a la técnica y conocimientos musicales de quienes lo desarrollan, siendo el virtuosismo uno de los rasgos más característicos de este tipo de rock.

bandas favoritas fueron descifrando los primeros *covers*, quizás ayudados por un cancionero, dando con las primeras notas, los primeros acordes; luego descubrieron que en ellos también había creatividad, lanzándose entonces a la aventura de componer sus propias melodías, sus primeros *riff*, sus primeras canciones⁸¹.

Los letristas se ayudaron de la honestidad para escribir versos que nacían desde dentro. No existía el afán de conquistar a tal o cual público: la máxima aspiración era ser sincero con lo que estaba pasando a su alrededor y dar cuenta de ello, como cronistas que tomaban nota de los sucesos más inmediatos, más triviales, pero que contenían parte importante de sus días. Sin embargo, no escribieron desde la neutralidad, desde la 'objetividad' del observador. No se trata de testigos ingenuos y descomprometidos: escribieron siendo actores de lo que narraban, por tanto llenando de subjetividad sus canciones.

En términos generales, las bandas barriales emergían como la rabia y la desconfianza que se hacía oír desde la calle, desde la esquina, desde la cuadra. Un descontento que ya no se apreciaba en grandes concentraciones, ni en marchas organizadas, ni en conciertos multitudinarios, sino que en las canciones que escribían en tardes de alcohol y alucinaciones pasajeras. Canciones que cantaban en tocatas a nivel de barrio, de población. De convocatoria reducida, pero cercana. Durante la década de los '90, "el rock chileno entró en una segunda fase *underground* siguiendo la actitud y conducta de la juventud popular, que volvió a las poblaciones para hallarse más cerca de sí misma y para maximizar la participación de todos en la producción cultural y en la guerra cultural contra el 'sistema' y todas sus versiones y máscaras (dictatoriales y democráticas)⁸²".

Evidentemente se trató de un *underground* ruidoso, estridente, que interpelaba al sistema directamente, sin rodeos. El rock de las bandas barriales se escribió en la calle y para que lo entendiera la gente de la calle, lleno de modismos, inflexiones y juegos de palabras propios de la vida cotidiana en las esquinas. Por tanto, careció de lenguajes rebuscados, complejas metáforas y segundas lecturas: eso era propio del Canto Nuevo, cuando la censura y la permanente vigilancia desplegadas por la dictadura hacían necesario expresarlo todo en códigos secretos, entre miradas cómplices y en medio del silencio sepulcral de los pasivos oyentes que traducían hacia sus adentros el mensaje que el cantautor les enviaba. Tal como ha señalado el músico e investigador del rock Héctor Escárte, los textos escritos en el período de la dictadura, y en especial los del Canto Nuevo, "nacen fundados en la metáfora y el eufemismo, elementos necesarios para sortear la censura", pero que sin embargo "se transforman en textos impermeables y rebuscados hasta lo enfermizo, a lo que se suma una falta de raigambre e identificación con el mundo popular"⁸³.

⁸¹ Un *riff* corresponde a un patrón o secuencia melódica interpretada generalmente por la guitarra eléctrica y que asume el rol de 'base' en una canción, esto es, la estructura básica del tema sobre la cual se desarrollan posteriores los arreglos.

⁸² Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea...*, *Op. cit.*, p. 282.

⁸³ Escárte, Héctor: *Hitos...*, *op. cit.*, p. 50-51.

Las temáticas, en su gran mayoría, pueden reconocerse como 'de contenido social', ya sean de 'denuncia', o a lo menos de 'reflexión' en torno a problemas sociales, pero donde destaca la cercanía de los conflictos narrados: no hay cuestionamientos trascendentales / universales, ni tampoco se cae en la introspección extrema. Las canciones son, de alguna manera, el traspaso de las experiencias o vivencias cotidianas –y la crítica que ello motivan- a la música. Sin embargo, y tal como señalaba más atrás, el grueso de las composiciones posee un tenor de denuncia: ante las imágenes de éxito y plenitud en lo económico difundidas desde el gobierno, y frente a la idea de que la 'democracia concertacionista' era *la* solución, los jóvenes rockeros desarrollaron discursos líricos en los que se acusa al sistema y sus instituciones por su incompetencia frente a los problemas que en el día a día se viven, además de señalar la manipulación de la imagen que el gobierno estaba ejerciendo (*Marketing del Éxito*), y los abusos de poder que aún olían a dictadura. Realizando una lectura general de las letras producidas por las bandas en la primera mitad de los '90, y considerando los diferentes matices con que se expresa cada una de ellas, pueden desprenderse las líneas temáticas que a continuación se presentan.

i) Crítica e increpación a las instituciones más tradicionales del país: una tendencia general de las bandas (especialmente punk rock) es poner en entredicho la legitimidad misma de instituciones cuya tradición de viejo cuño las revestía de cierta divinidad incuestionable. Por tanto, Iglesia, Fuerzas Armadas y Estado (sobre todo el sistema de partidos políticos) fueron blanco habitual en las canciones compuestas por las bandas; junto con ello, se denunciaba explícitamente la acción manipuladora realizada por el gobierno.

“Me río y me río cuando le veo pasar / Un cerdo vestido de blanco que nos quiere engañar / Haciendo gala a la indecencia / Nos imponer su moral / Y sus sermones y sus cuentos / No me quiero tragar” (*‘Siervo de Dios’, Faltan Money’s*). ***“No quiero ser milico / No quiero un batallón / No quiero andar en tanques / Ni saltar de un avión / Estar cuadrado siempre / Prender a algún huevón / Comer perros y gatos / Paras ser el mejor”*** (*‘El recluta’, Arkólikos Anónimos*). ***“No quiero que me enseñen a matar / no soy ningún imbécil / que valga para nada / nunca ha sido un buen fundamento / el armamento / Servicio para nada”*** (*‘Servicio para nada’, Sinergia*). ***“¡Generaciones! ¡Acorraladas! / Les volverás a manipular / Constituciones, las prostituciones / Menudo negocito el de sentarse a teorizar / ¡Que todo sigue igual! / Manipular a vuestros hijos / Manipular ese es el lema, / Manipular a todo el mundo / El poder llama a joder”*** (*‘Lo establecido’, Faltan Money’s*).

ii) Precariedad del sistema laboral: quizás una de las problemáticas más trabajadas por las bandas corresponde a la precariedad del sistema laboral con el que sus integrantes comienzan a tomar contacto tempranamente. Ya sea a través de experiencias personales o vividas por cercanos, la mercantilización del trabajo (regido por las leyes de la oferta y la demanda) comienza a ser tema recurrente entre jóvenes que estaban saliendo del colegio y dando sus primeros pasos en el mundo laboral. La tensión está puesta en las malas condiciones en las que se desenvuelven, así como también en los paupérrimos sueldos que lograban tras agotadoras jornadas de laburo.

“Pronto de esta casa / ya me van a echar / No me alcanza pa’l arriendo / otra vez

subió la bencina y el pan / Otra vez subió la electricidad / ya venció la ley de la gravedad / Y nunca bajará / sube, sube, todo sueldo sube / y mi sueldo allí / recibiendo el sueldo mínimo no se puede sobrevivir / Todo exporta sube y yo soy tan infeliz / solo quiero dignidad ya no se puede vivir así, no!” (*‘El alza’, Ateos Gracias a Dios*). **“Cuando trabajaba / nunca pude ahorrar / Se quedaron mis sueños / sin concretar / Si tuve muchos sueños / y mis ilusiones / Y ahora en cambio / solamente frustraciones / De la cesantía, el hambre y la pobreza, soy dueño. / Ya no tengo nada / y debo hasta en el cielo / Esta vida es mierda / y soy su misionero / Tengo una hermosa / chica a quien amar / pero no tengo dinero / para invitarla”** (*‘Cesante’, Arkólikos Anónimos*). **“El pito de la fábrica es una puñalada / La sogá está en mi cuello comienza la jornada / Es hora de partir un paso hacia la máquina / Y otro paso en dirección a morir! / Me levanto y me afeito con mi hoja gastada / Y no miro al espejo por no ver mi cara / Cara dura de pobre, sus ojeras blancas / Me las sé de memoria, es la mía, mi cara...!”** (*‘Mañanitas’, Faltan Money’s*).

iii) Denuncia del manejo irregular de información en los medios de comunicación: resulta interesante notar cómo, a pesar de las diferencias entre estilos, un tema abordado por casi todas las bandas es el del manejo de información en los medios de comunicación, sobre todo en la televisión. Esto, a todas luces, se relaciona con la difusión masiva de imágenes y contenidos (éxito económico, delincuencia juvenil), mientras que, por otro lado, se realiza un notorio ocultamiento de información potencialmente riesgosa para las cúpulas e instituciones de más prestigio en el país. De esta manera, los medios de comunicación son concebidos y denunciados por los jóvenes rockeros como un dispositivo más del sistema de dominación y homogenización desplegado en democracia, así como también una forma de mantener sometidas a las masas en el letargo televisivo.

“Siguen con miedo a esconder las verdades / pues todavía temen a los generales / Aquel consejo de televisión / que regula con letras nuestra información / La prensa escrita, oral y radial / informa lo justo por miedo a encarar / porque sus quejas o hablan mas de la cuenta / pueden irse presos por culpa de la / Represión, represión” (*‘Represión’, Represalia*). **“La violencia que corroe a esta enferma humanidad / Hoy tú puedes disfrutar y en horario estelar / mientras los muy necios se preguntan / el por qué del genocidio / Goza, mira cuánta sangre / esto si que es diversión / ver sus caras, la desgracia / lloran los descuartizados / pero todo cuenta para satisfacer al telespectador”** (*‘El show de las tripas’, Faltan Money’s*). **“Enciende el televisor una vez más / que el canal de estrellas hoy nos va a mostrar / la mujer más bella, tierna y sensual / con que medio Chile se quiere acostar / que no piensa nada. / Abre tu mente, todo es una sucia manipulación. / El canal de estrellas pide son cesar / ¡qué gente sencilla con moralidad! / Pero si quieren rating te van a enseñar / el sexo sin responsabilidad / no les creo nada”** (*‘Sucia manipulación’, Sinergia*). **“Eres le pila de la sociedad / la gente no te puede dejar de mirar / las estupideces no le hacen mal / por que más pegado no se puede estar / Y aquí nos tratan de entretenernos / sin temor de que nos escapemos / del show en que nos han metido / en una vida sin sentido / atrapados en un cajón / pasando mañas con el televisor / y a ti te cambia la información / como les parece mejor / en la vida frente al televisor / Mañana empezará una nueva teleserie / todos vivirán la realidad virtual / y la hipocresía en el banco perfecto! / Ideas peligrosas no se crearán / y aquí nos mantienen**

contentos / con la tele y sus talentos” (‘El show de la vida’, Ateos Gracias a Dios).

iii) Actitud a tomar: no sólo es posible reconocer críticas y denuncias dentro del discurso lírico de las bandas; en un no menor número de casos también es factible identificar interpelaciones al oyente (en distintos grados de intensidad) en los que se llama a tomar conciencia de la realidad vivida tal cual es, así como también a adquirir una actitud más despierta y activa frente al engaño y abusos que el sistema imperante comete. Es importante reconocer que este tipo de temáticas es desarrollado en su mayor parte por bandas punk, no pudiéndose hallar en otros estilos (por lo menos durante este período).

“Estamos muy mal, y lo sabes bien / Tu disfraz de indiferencia / No servirá / Tu disfraz de indiferencia no cambiará tal mediocridad” (‘Lo establecido’, Faltan Money’s). “En tu casa o en colegios / siempre debes soportar / a esas personas cuadradas / que te quieren controlar / No rehuyas, no te escondas / Ya no puedes escapar / Has nacido en este mundo / Y de a poco morirás / Cuando niños nos enseñan / Que hay que decir la verdad / Pero ahora que ya has crecido / Debes mentir o callar / Veo que no has cambiado / Tu manera de pensar / Sigues metido en la guerra / No sé donde comerás / Te comerán... / En la tele veo tipos / que me ofrecen la verdad / pero si no hay dinero / tampoco hay libertad / Veo que no hay salida / Es una fatalidad / Es mejor que te decidas / Sigue mierda o hazte punk / Vive punk, muere punk” (‘Vida perra’, Arkólikos Anónimos). “La tarea es difícil / mira cuanto has luchado / este no es el momento / para dejar todo, todo tirado / Si yo sé que el sistema absorbe / y que el dinero es escaso / que las oportunidades no son para todos / es por eso que sigue luchando / No te entregues, no te conformes / resiste hasta el final / resiste hasta el final” (Represalia).

5. El problema del espacio.

El control y administración de los espacios públicos se había convertido en el rasgo fundamental de la vida cultural durante el período 1973-1989, en el contexto de un autoritarismo y de una dictadura que se perfiló desde su inicio como reactiva a la cultura política del pasado y a los sectores sociales que la alimentaron. Así, “la dinámica de control y administración del espacio público (ceñido a la doctrina de seguridad nacional y una lógica de guerra) se tradujo en un estrechamiento del universo ideológico cultural en la esfera pública. Se transitó así desde un espacio participativo y desde un Estado –cuya legitimidad (y cuyas crisis) descansaban en una cultura reivindicativa, en marcada en un activo (y a veces excesivamente polarizado) pluralismo ideológico- a un Estado destinado a constreñir el ámbito público y a ejercer una función de control y vigilancia en el campo cultural”⁸⁴.

Pese a ello, durante la década de los '80, se fue desarrollado un reducido –pero importante- circuito de conciertos llevados a cabo en gimnasios municipales en comunas

⁸⁴ Subercaseaux, Bernardo: “Cultura y democracia”, en Carrasco, Eduardo (Ed.): *La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990 – 2005*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2006, p. 19.

populares, así como también ciertos bares, discotecas y algunos espacios reutilizados por los rockeros⁸⁵. Se trataba, no obstante, de un circuito bastante limitado en repercusión, situación que se vio empeorada por los obstáculos que los locales comerciales ponían a la mayoría de las bandas nacientes comenzando los '90. Las cortapisas se basaban en el 'amateurismo' de los conjuntos musicales, es decir, la ausencia de 'calidad' en la ejecución de su repertorio, así como también en la precaria experiencia que en el circuito tenían: era necesario hacerse de un 'nombre', tener cierto currículum. Junto a ello, solía exigirse un repertorio de canciones que estuviera constituido completamente por *covers*⁸⁶, excluyendo del circuito a las bandas que ya se interesaban por componer sus propias canciones.

Además, era casi una práctica generalizada en los locales comerciales -aún hoy lo es- exigir algún tipo de grabación de la banda, para así poder apreciar el tipo de música y la calidad de la interpretación realizada por ésta. Casi ni uno de los conjuntos barriales de la época poseía en su poder una grabación, salvo las realizadas domésticamente, cuya calidad distaba mucho de los niveles de profesionalismo que se exigían. Los recursos no alcanzaban para pagar una grabación de mejor nivel.

Es importante señalar también que, a finales de los '80 e inicios de los '90, dos de los más importantes estilos rockeros desarrollados por bandas chilenas -el punk rock y el trash metal- poseían una muy mala reputación en recintos comerciales, ya que cada vez eran más habituales y más violentos los enfrentamientos entre seguidores de ambas tendencias, e incluso dentro de los mismos punk, lo que se traducía en permanentes desmanes y destrozos al interior de dichos espacios⁸⁷. Como resultado, fueron vetados de diversos lugares donde había espacio para el rock en vivo, sobre todo de los locales de carácter comercial, como discoteques y pubs, focalizándose más bien en un circuito de gimnasios y de recintos reutilizados por los rockeros. Ejemplos de ellos son, sobre todo, el gimnasio Manuel Plaza (Ñuñoa), el Galpón Matucana (Quinta Normal) y la sede sindical de Serrano 444 (Santiago Centro).

En otro plano, si bien es cierto existían algunas salas acondicionadas para ensayar -sobre todo en el sector Centro de la capital- el valor de su arriendo era tal, que la gran mayoría de las bandas de sectores populares veían negadas la posibilidad de desenvolverse.

“...salas de ensayos súper pocas, los Panzer muy caros, el ‘Semillero Rock’ demasiado caro cuando estaban en el ‘Omnium’ ahí en Vitacura con Apoquindo; con el Keno y el (...) ahí en Echaurren con Sazié, muy buena sala...o sea...no buena sala, el loco tenía igual las hueás más indignas que la chucha pero ahí

⁸⁵ Godoy, Álvaro (Ed.): *Op. cit.*, p. 153.

⁸⁶ Se llama cover a la interpretación que una banda hace de una composición que no le es propia, sino de otra banda ya consagrada, pudiendo ser tanto la imitación exacta de la versión original, como una reconstrucción de ésta, manteniendo patrones reconocibles. Suelen ser canciones altamente difundidas y exitosas.

⁸⁷ Especialmente entre los llamados “punk de La Torre” (sector de Plaza Italia) y los punk de Gran Avenida, según testimonios recopilados en la investigación.

ensayaban todos los hueones, porque era la única sala que había...”⁸⁸ “Nosotros ensayábamos en una pieza de tres por dos, de tres por dos (...) Teníamos una guitarra paupérrima, marca ‘Los Tres Chanchitos’, una hueá así...y de repente una ‘Star Light’...vendían una ‘Star Ligh’” en cuarenta lucas, también ordinaria...Ya, pero era guitarra nueva, así que no...otra cuota más...liso. Después no habían equipos de guitarra, las enchufábamos a los equipos de música no más, y compramos un SAM, un SAM de parlantes de doce pulgadas, nacional, lo ofertaron en ochenta lucas, y sonaba el hueón po...y tenía dos entradas, así que enchufábamos la guitarra y el bajo... ¡lo hicimos mierda hueón!”⁸⁹ .

Frente a esta situación, las bandas barriales buscaron alternativas en espacios que su propio entorno local les ofreciera, como por ejemplo los recintos vecinales. Sin embargo, la percepción que había de los jóvenes rockeros no pareció ser la mejor desde el mundo adulto, lo que significó el bloqueo de dichos espacios públicos en numerosas ocasiones: ‘esas’ no eran formas de hacerse actores en sociedad. La relación entre las bandas barriales y la comunidad local comenzaba así su periplo de encuentros y desencuentros. En el Municipio de Conchalí, la tensión fue observada y oída desde temprano:

“...nos pasaba con dirigentes sociales, que podían tener una postura muy progresista en un nivel organizacional, pero que en estos temas se ponían en una posición muy conservadora, o sea ‘¡los jóvenes deben estar bajo nuestra tuición, ellos deben pedirnos permiso para ocupar el local, ellos debieran cantar cosas que no sean transgresoras y en un lenguaje procaz...!’”⁹⁰ .

En términos generales, las bandas barriales de rock no tenían un lugar físico donde establecerse de manera regular para poder ensayar, lo que derivó en que el espacio se volvió la necesidad más inmediata y urgente para éstas inicios de los '90. Como resultado, debieron recurrir, la mayoría de las veces, a salas improvisadas en la casa de alguno de los integrantes de las bandas⁹¹ , estableciendo así sus primeros lazos de amistad al calor de la vida callejera y los ensayos compartidos.

“Cuando empezamos, íbamos a los ensayos de Faltan Money’s, que ellos también ensayaban en la casa, entonces cuando ellos paraban pa descansar del ensayo, pescábamos nosotros las hueás, así lo hacíamos, porque incluso no teníamos ni distorsionador, entonces ocupábamos el distorsionador de Faltan Money’s, también la batería de Faltan Money’s (...) incluso los Ateos (Gracias a Dios), que también de repente ensayaban en algún local, decían ‘no, vayan pa allá también’, y también les pegábamos en la pera ensayando...”⁹² .

⁸⁸ Gustavo, guitarrista y vocalista Distorsión Nocturna, entrevista realizada el 26 de agosto, 2006.

⁸⁹ Pato, bajista Erupción, entrevista realizada el 22 de septiembre, 2006.

⁹⁰ Carlos Sottolichio, alcalde de Conchalí, entrevista realizada el 4 de agosto, 2006.

⁹¹ Así, por ejemplo, el sector de la calle José Miguel Carrera y sus alrededores (actualmente en la comuna de Recoleta) fue el espacio vital donde convivieron integrantes de diferentes bandas en Conchalí.

⁹² Mario, vocalista Arkólikos Anónimos, entrevista realizada el 11 de junio, 2006.

Se trata de lazos flexibles y circunstanciales por cierto, los que se van articulando y desarticulando obedeciendo sobre todo a las necesidades que cada banda debe ir satisfaciendo para poder desarrollarse como tal. En ese sentido, resulta una constante encontrar este tipo de lazos en torno a la búsqueda de espacios para ensayar y hacer tocatas, aunque también en torno al préstamo de instrumentos musicales y de equipos de amplificación, pues son éstos los ‘recursos’ más básicos y a la vez escasos que las bandas barriales debían conseguir en la inmediatez. A su vez, y en un proceso de retroalimentación, estos vínculos basados en la amistad se van fortaleciendo al calor de la convivencia que se va dando en las tocatas colectivamente organizadas, así como también al compartir la sala de ensayos.

Capítulo Tres: La articulación de redes sociales entre bandas del barrio: el caso de la Coordinadora de Rock de Conchalí.

“De un día pa otro...alguien tiró agua y florecieron las bandas”. Jorge Pericó.

“La verdad es que hubo un minuto en que las bandas de acá de la Zona Norte, de Conchalí, eran las que la llevaban (...) De repente salieron una, otra, y otra banda, y todas hueón eran de acá po, de la misma zona, y la llevábamos po hueón, la llevábamos, entonces es como curioso, de repente surgen cosas como de otro tipo, de la nada surgen por aquí, por aquí, por aquí, y se forma todo un cuento, cachai, y eran todos de la misma zona y eran todos conocidos”. Mario Arkólíko.

1. El espacio del Centro de Desarrollo Juvenil como polo de atracción.

A partir del año 1992 las cosas empezaron a cambiar de manera bastante significativa para muchas de las bandas rockeras que pululaban en los barrios de Conchalí y alrededores. Inaugurado por el entonces Ministro de Planificación, Sergio Molina, el

Centro de Desarrollo Juvenil de Conchalí (CDJ) respondía a esa tan argumentada preocupación de los gobiernos concertacionistas por ‘saldar la deuda que había con el mundo juvenil’, proporcionando un espacio de encuentro y desarrollo para los jóvenes en diferentes áreas, siendo la expresión cultural la que más fue trabajada: hubo folclor, teatro, poesía y, sobre todo, rock.

De acuerdo a los testimonios obtenidos, desde que Patricio Aylwin asume la presidencia de la nación, la comuna de Conchalí estuvo muy ligada al desarrollo de políticas en lo que al tema ‘jóvenes’ se refiere. En ese contexto, la presencia de María Antonieta Saa (PPD) en la alcaldía durante el período 1990-1992, y posteriormente de Carlos Sottolichio (PPD) desde 1992 hasta 1996 en su primer período, parecen explicar mucho del acercamiento entre el gobierno central y el municipio de Conchalí en los albores de la transición a la democracia. Siendo además una de las comunas más extensas de la capital con una importante población, la iniciativa gubernamental orientada al ‘pago de la deuda’ con los jóvenes estuvo desde esos tempranos años poniéndose en marcha a través de proyectos piloto ensayados en la comuna⁹³.

“Conchalí siempre fue pionero en experiencias piloto con la vuelta a la democracia, de hecho la primera Casa de la Juventud del INJUV fue Conchalí y en lo que respecta al Centro de Desarrollo Juvenil fue una decisión del gobierno dado las buenas experiencias en la comuna; además se contó con el espacio para su creación y eso sí fue una gestión de la actual diputada María Antonieta Saa y del actual alcalde Carlos Sottolichio, es decir, se conjugó la experiencia en el tema ‘jóvenes’ y la buena gestión de nuestras autoridades”⁹⁴ “En esa época el Instituto de la Juventud desarrolla esta iniciativa de los Centros de Desarrollo Juvenil; Conchalí es elegido como una comuna donde se construye este Centro de Desarrollo Juvenil que es el actual Centro Leganés, y la decisión del Municipio es que esta iniciativa, fuera de lo que era el edificio como infraestructura, instalara allí una propuesta de gestión juvenil bastante libre, bastante independiente, y a lo mejor poco estructurada...”⁹⁵.

Sin embargo, se quiera asumir o no, había una idea subyacente en este tipo de políticas, cual era conseguir que los jóvenes volvieran a confiar en la institucionalidad. Hacía ya un par de años que se había instalado el ‘nahismo’ entre ellos, y era evidente a todas luces que las conversaciones con la clase política, la Iglesia, las Fuerzas Armadas, los adultos y sus tradiciones, los medios de comunicación, el sistema educativo, el sistema laboral, etc. estaban más que suspendidas. Desde las calles, los jóvenes increpaban al sistema desplegado desde el gobierno central, dejando claro que no estaban dispuestos a tragarse eso del ‘pago de la deuda social con la juventud’: estaban más que entendidos que, detrás del chivo expiatorio de la dictadura, yacía la sombra de la legitimación forzosa y de la reproducción del sistema.

“Meneamos bien el rabito siempre atentos a lo que suelten / Eternos agradecidos

⁹³ Respecto a la extensión y población de Conchalí, véase Introducción, Parte II.

⁹⁴ Cristian Araya, monitor municipal, entrevista realizada el 21 de junio, 2006.

⁹⁵ Carlos Sottolichio, alcalde de Conchalí, entrevista realizada el 4 de agosto, 2006.

de nuestras becas de escolar / Migajas que nos dan la fe de que aún piensan en nosotros / Y si piensan en nosotros no se puede pedir más / ¡Qué generosidad! ¡Nos hace emocionar! / Nos aumenta las ganas de mandarles a cagar!! / Los hijos de puta que controlan el país / Te escupen a la cara sin parar de sonreír / Te aplastan! Te matan! No te dejan actuar / Y luego ellos te dicen que te quieren ayudar / Y te pueden ayudar, pero debes cooperar / Cerrando bien la boca o engrupiendo a los demás... (“Somos el futuro”, *Faltan Money's*).

El CDJ era un recinto institucional, del Municipio, y decir “municipio” aludía directa o indirectamente al mundo de los políticos y su burocracia. Las bandas barriales de rock tenían interés por contar con un espacio donde desenvolverse, eso era un hecho, pero también era un hecho que la mayoría de estas bandas justamente renegaba de todo lo que oliera a burocracia, oficialidad, institución. Finalmente, y siguiendo la línea general de los movimientos juveniles de los '90, las bandas barriales que bullían en Conchalí negociaron tácitamente con la institucionalidad⁹⁶. Ambas partes –mundo oficial, mundo popular juvenil- tenían intereses que satisfacer.

La preocupación por la distancia que los jóvenes en general habían tomado del mundo formal- oficial, hizo necesario conformar un equipo de trabajo municipal enfocado especialmente al ‘tema’ de los jóvenes. Constituido por don Carlos Hidalgo, Cristian Araya, Nicolás Véliz, Cristian Rozas, entre otros, tenía como objetivo básicamente lograr reestablecer los lazos de confianza entre el mundo juvenil y el mundo institucional, crear instancias de participación, dar espacios. Fue en ese contexto que la determinación particular de uno de los monitores en terreno, Cristian Araya, resultó clave para explicar cómo es que las bandas barriales comienzan a aproximarse a ese espacio especialmente edificado para los jóvenes, pero que éstos no ocupaban: recorrió las calles de la comuna buscando y convocando a las bandas barriales para agruparlas y estimular su organización como un movimiento único, lo que cual les daría fuerza y capacidad para poder exigir recursos en su beneficio.

Sin embargo, existía también la inquietud de que los jóvenes se acercaran al Municipio, por lo que la posibilidad de agrupar a las bandas rockeras fue vista con buenos ojos desde el Municipio en la medida que significaba la oportunidad de: i) llegar a los jóvenes de poblaciones donde el Municipio tenía dificultades para ingresar, haciendo de los rockeros una suerte de portavoces de éste; ii) renovar la imagen algo negativa que la comuna tenía en esos años mediante el trabajo musical (rock y folclor sobre todo) y en otras expresiones culturales: había que mostrar que los jóvenes de Conchalí sí valían, sí participaban, sí ‘estaban ahí’ con su comunidad, y que en el fondo la comuna sí se desarrollaba, sí tenía actividades culturales en marcha.

Los jóvenes rockeros, por su lado, concluyeron que la necesidad de un espacio para poder desenvolverse podía más que la oficialidad de la cual provenía. Por tanto lo aprovecharon. Se trataba de una sala vacía, pero qué importaba, era un espacio (el único espacio en ese período) donde podrían ensayar. De este modo, las bandas que se enteraron de la apertura de este recinto fueron ‘pasándose el dato’ entre sí para ocuparlo, articulando así una verdadera red de contactos. A tal punto se extendió ésta, que

⁹⁶ Aguilera, Oscar: “Nos habíamos amado tanto. Notas para una discusión sobre los movimientos juveniles en Chile”, en Zorzuri, Raúl: *Jóvenes: la diferencia como consigna*, CESC, Santiago, 2005.

comenzaron a llegar bandas provenientes de otras comunas, abarcando todo el perímetro de la Zona Norte e incluso comunas tan distantes como San Joaquín o Quinta Normal, según se vio más atrás.

“...estamos hablando de Huechuraba, de Recoleta, Independencia, eventualmente Renca, también Quilicura...O sea, agrupaba prácticamente a todo Santiago Norte, y había un movimiento importante de bandas que yo no...bueno, en todas las comunas hay bandas emergentes, pero me da la impresión que en el...en “la Norte” había harto movimiento...”⁹⁷ .

El espacio ofrecido inicialmente por el Municipio no dio abasto, lo cual derivó en que las bandas literalmente se apropiaron de todas las salas del Centro de Desarrollo Juvenil, haciéndolas su espacio, su ‘campamento base’, su espacio vital. Es que en realidad ya lo sentían suyo desde antes que fuera edificado incluso: oficial, institucional, no importaba, porque habían sabido seguirle el juego a los políticos y sus ofertas, ese juego del ‘hacer como que’. Después de todo, las relaciones entre partes estaban reducidas a negociar, transar, sacarle una tajada al otro disfrazándose de ‘joven participativo’ o ‘político preocupado’.

“...nosotros ya nos ganamos el derecho, desde el principio, porque a nosotros nos habían llevado a ver “el ladrillo” po, nos ganamos el derecho a toda esa hueá porque igual participamos, igual les seguimos el juego po, o sea (...) habían hartos, hartos chiquillos po, o sea, unos hacían teatro, otros iban por apoyar la causa, y otros que hacían música como nosotros”⁹⁸ .

Formalidad para algunos, sin embargo sintieron que algo de sí mismos también se quedaba formando parte constitutiva del espacio en confección, por lo tanto se arrogaron el derecho a exigirlo como suyo desde ese día⁹⁹ . Sin embargo, y en un proceso que tomó toda la década, fue finalmente la cotidiana y constante actividad que las bandas barriales desarrollaban en el CDJ lo que terminó por construirlo como un lugar, es decir, un recinto físico pero con contenidos significativos para la comunidad que en él se desarrolla, la que a su vez va desarrollando un proceso de identificación con dicho espacio, cargándolo de sentido¹⁰⁰ . Por lo tanto, la conquista de ese espacio en particular fue no sólo *por derecho*, sino que también *de hecho*, es decir, “mediante una pequeña y progresiva conquista cotidiana de un territorio destinado inicialmente a otra actividad”¹⁰¹ . Porque si bien es cierto eran los jóvenes los destinatarios de ese espacio, fueron finalmente las bandas rock las que ocuparon todas sus dependencias, desplazando en gran medida las otras expresiones culturales.

“Lo que pasa es que ya después ocupábamos una sola sala, que era la SALA 7,

⁹⁷ Pedro, guitarrista Sinergia, entrevista realizada el 13 de junio, 2006.

⁹⁸ Perro, bajista Faltan Money's, entrevista realizada el 4 de junio, 2006.

⁹⁹ Costa, Pere-Oriol: *Tribus Urbanas*, Pidos, Barcelona, 1996, p. 131

¹⁰⁰ Una interesante discusión sobre el concepto de ‘lugar’ en Gallastegui Vega, Joaquín: *Op. cit.*, pp. 20-24.

¹⁰¹ Costa, Pere-Oriol: *Op. cit.*, p. 131.

una banda ocupaba esa y como seguían corriéndose la voz después empezaron a ocupar la 6, la 5, y después no teníamos espacio y después casi todas las salas estaban ocupadas por bandas y empezamos a organizarnos los horarios, y seguían viniendo bandas, y seguían, ya la SALA 7 se dividía no sé po: de 12:00 a 15:00, de 15:00 a 18:00, de 18.00 –venía mi banda- a 21:00”¹⁰²

2. Estructuración en la organización de las bandas barriales.

Comenzaba así a forjarse un incipiente movimiento de bandas barriales, el cual pasaría a conocerse como Coordinadora de Rock de Conchalí. Sin embargo, no hay que perder de vista un hecho central en este escenario: inicialmente, las bandas rockeras que se suman a esta iniciativa no están buscando potenciarse mutuamente, formando para ello un movimiento de bandas de rock, sino que cada una por su cuenta intenta solucionar una necesidad puntual, compartida por las otras bandas, cual era el espacio para ensayar. Salvo casos particulares como el de Faltan Money's y Arkólikos Anónimos -bandas que ya se conocían previamente- se puede afirmar que existía cierto desconocimiento mutuo entre las agrupaciones. En esos términos, resulta claro que las ideas de 'organización', 'coordinación' y 'movimiento' resultan ajenas a las bandas barriales.

“Mi banda siempre y toda la vida fue súper independiente, yo me metía al asunto...yo me acuerdo que cuando llegué al CDJ, andaba buscando una hueá donde ensayar, porque no teníamos donde ensayar...”¹⁰³ . ***“Más que nosotros estar en una agrupación nosotros queríamos un espacio, pa' ensayar cachai... y se dio la mano de que otras bandas también estaban ahí por la misma, si nunca teníamos la onda de formar algo (...) era la onda de buscar el espacio pa' ensayar, no nos preocupaba otra hueá, no nos preocupaba nada, hasta que después tanto que tocamos empezamos a reunirnos...”***¹⁰⁴ . ***“No teníamos conciencia de esa hueá...no, no pa' na' (...) para nosotros las metas eran tener equipos cachai, tener espacios pa' tocar, y también nos dábamos cuenta que la hueá se llenaba y venían hueones de todo Santiago a la tocata de acá en el CDJ, venían de todos lados, y ya era conocido el lugar...”***¹⁰⁵ .

Es evidente que la inquietud de agrupar bandas barriales no nació de éstas. De acuerdo a los testimonios obtenidos, la idea original de articular a las bandas en un movimiento único provino del equipo externo municipal, más precisamente de uno de los monitores en terreno, quien de alguna manera las estaba asesorando. Resulta por tanto interesante constatar que, mientras dicho equipo debatía cómo hacer para articular a las bandas

¹⁰² Pato, bajista Erupción, entrevista realizada el 10 de mayo, 2006.

¹⁰³ Nano, vocalista Exile, entrevista realizada el 10 de mayo, 2006.

¹⁰⁴ Pato, bajista Erupción, entrevista realizada el 22 de septiembre, 2006.

¹⁰⁵ Mario, vocalista Arkólikos Anónimos, entrevista realizada el 23 de septiembre, 2006.

rockeras sin darles una estructura rígida, éstas –tal como hemos visto- ni siquiera habían considerado la posibilidad de asociarse más allá de lo que en el diario vivir pudieran haberlo hecho. De hecho, el nombre de ‘Coordinadora’ no es escogido por las bandas, sino que es propuesto por Cristian Araya y discutido entre los miembros del equipo municipal, entendiendo que no debía sugerir compromisos ni estructuras rígidas de organización.

“El nombre ‘Coordinadora’ fue el que encontré mas acorde, lo conversamos con mis compañeros de equipo del CDJ y es por una razón muy simple, entendíamos que ‘asociación’, ‘gremio’ y todos aquellos nombres que invocaran un tipo de estructura no iba a tener buena recepción por parte de los músicos, sin embargo teníamos muy claro lo que faltaba y era eso, una coordinación entre las diferentes ‘tribus’ existentes en el momento, es decir una especie de intermediario que velara por los intereses de cada tribu...”¹⁰⁶ .

Por lo tanto, los primeros años de esta agrupación de bandas barriales estuvo marcada por el desfase entre los objetivos proyectados por los colaboradores municipales, y los intereses inmediatos de las bandas rockeras, específicamente el espacio. Intentando ser rigurosos, habría que señalar que la efectiva coordinación entre las bandas, desde ellas y para ellas, se hizo una necesidad desde el momento en que el espacio se volvió un ‘recurso’ escaso con la llegada de tantas bandas, y que por tanto era forzoso administrar para satisfacer los intereses de todos. Fue en ese momento que las bandas comenzaron su propio proceso de organización, su propia ‘coordinadora’, a su ritmo, desde sus inquietudes. Ciertamente es que fueron guiadas ‘desde afuera’ los primeros años, pero paulatinamente comenzó a prevalecer su palabra.

“Primero la idea es disponer de un espacio. Ya cuando uno dispone del espacio, la coordinación surge espontáneamente como una respuesta hacia tener que ir poniendo los recursos limitados y tener que ocuparlos entere varios (...) El recurso limitado era el recinto, una sala de ensayo y la posibilidad de hacer conciertos. Teniai que coordinar, teniai que lidiar con las bandas, cuántos (minutos) iba a tocar cada una, en qué orden iban a tocar, cómo y de qué estilo iban a haber, quiénes se iban a encargar de la seguridad...Porque a nosotros nos prestaban el espacio y nosotros queríamos...cuidarlo, entonces nos preocupábamos de que no quedara la cagá...”¹⁰⁷

Tal proceso de coordinación dirigido por y para las bandas rockeras alcanzó ribetes que no estaban en los planes de nadie. Paulatinamente, las bandas de la Coordinadora de Rock comenzaron un proceso de organización interna tal que las llevó a estructurarse de manera mucho más rígida y vertical durante los siguientes años. Así, de una agrupación de bandas sin mayor articulación interna, se pasó a la formación de una directiva estable compuesta por rockeros democráticamente elegidos. Además, y como una forma de generar una instancia de discusión y debate de las propuestas provenientes de las mismas bandas, se fijó una reunión semanal en la que participaban tanto los rockeros como así también sus colaboradores. Claramente se trataba de una organización impensada, sobre todo si se toma en cuenta que muchas de las bandas allí presentes

¹⁰⁶ Cristian Araya, monitor municipal, respuesta enviada a través de correo electrónico.

¹⁰⁷ Don Roro, vocalista Sinergia, entrevista realizada el 5 de mayo, 2006.

(sobre todo aquellas de tendencia punk) rechazaban rotundamente la burocracia típica de las organizaciones formales ¹⁰⁸.

“Ellos hacían reuniones (...) iban sesenta cabros, conversando de rock, hablando de rock, organizando una (tocata) de rock, y –lo más divertido- con una directiva de rockeros (...) levantando actas, y ‘te doy la palabra’...era muy loco, si era como medio kafquiiano de repente, porque tú no entendíai...todos estos tipos que son transgresores, que no tienen ninguna normativa instalada, dentro de su propio lenguaje son capaces de normarse” ¹⁰⁹. “Por elección...por elección...que era muy choro en todo caso, cachai...que los rockeros, jese año no estaban ni inscritos hueón! Y lo otro interesante es que algunos se inscribieron, otros no estaban ni ahí, pero, yo te digo, de la manera en que ellos participaban...O sea, se habla mucho de la participación, pero cómo ellos lo hacían era una manera de participación, que al tiempo después se dieron cuenta (...) fue un movimiento muy democrático, muy participativo, muy crítico al sistema, y que lograron beneficios” ¹¹⁰.

Como las bandas rockeras habían conseguido del MIDEPLAN y de una ONG, un equipo de sonido con el cual pudieron suplir el problema de la amplificación, comenzaron a gestar la idea de mostrar el trabajo musical consiguiendo el permiso para hacer uso del patio central del CDJ. Es decir, tal como en un principio, la relación entre las bandas barriales con el mundo institucional sólo se llevaba a cabo en términos de negociaciones, no en términos de complementariedad, de alianza. De cualquier manera, el tema central en torno al cual comenzaron a girar las reuniones fue la organización entre las bandas para montar tocatas dentro del CDJ, lo que derivó en la elaboración de un calendario de presentaciones y en la puesta en marcha de equipos de trabajo (integrados por los mismos rockeros) dedicados a la producción de las presentaciones.

“Habían bandas que tocaban, por ejemplo, este viernes....y todas las que no tocaban, ‘ya OK: tú guardia pa allá, tú guardia pa acá, tú estás en la puerta...” ¹¹¹. “Yo les enseñaba, a trabajar con los micrófonos, con el equipo...empezamos a hacer un backline ¹¹² común, ‘yo pongo la batería, este otro va a poner un equipo de bajo, yo pongo mi guitarra’, entonces no había que hacer tanto movimiento (...) La misma gente de la Coordinadora, que no estaba tocando, me ayudaba a montar y desmontar las bandas” ¹¹³.

¹⁰⁸ En un contexto en que la crítica que a los jóvenes se hacía era justamente no participar políticamente, en los términos clásicos, a través del sufragio, llama la atención cómo dentro de su propia organización establecen un sistema democrático para elegir a sus representantes.

¹⁰⁹ Nicolás Véliz, monitor municipal, entrevista realizada el 1 de agosto, 2006.

¹¹⁰ Cristian Araya, monitor municipal, entrevista realizada el 21 de junio, 2006.

¹¹¹ Pato, bajista Erupción, entrevista realizada el 10 de mayo, 2006.

¹¹² Se entiende por ‘backline’ al “conjunto de equipamientos musicales para una actuación tales como instrumentos, combos, soportes y cable”. <http://www.doctorproaudio.com/doctor/diccionario.htm>

¹¹³ Jorge Pericó, sonidista bandas barriales, entrevista realizada el 10 de mayo, 2006.

Pese a que la relación entre la asociación de bandas y la institucionalidad giró en torno a la obtención de ciertos recursos, ésta no adquirió la formalidad jurídica exigida para lograrlos a través de proyectos concursables lo que, a decir del sociólogo Klaudio Duarte, resulta ser a todas luces una manera forzada del gobierno para estimular un asociacionismo juvenil, a veces carente de reales vínculos espontáneamente desarrollados. Así, esta oferta de personalidad jurídica, “aparece como una condicionante coercitiva y de chantaje hacia las y los jóvenes, es una promoción de la agrupación juvenil, pero realizada con fórceps”¹¹⁴. Más aún, aparece como un evidente desconocimiento de parte del gobierno de otras formas asociativas juveniles que poco o nada tienen que ver con las formalidades legales, pero que sí constituyen organizaciones válidas entre sus pares, organizaciones que en su mayoría “quedan fuera de todo programa social por no responder el perfil que ‘debe’ tener el joven de hoy”, considerando que “las condiciones para entrar en la ‘normalidad’ son pertenecer a un grupo con personalidad jurídica, representantes y objetivos definidos”, como señala Rodrigo Soto¹¹⁵. Ello, finalmente desemboca en la rigidización de los vínculos espontáneamente establecidos, así como también en que las relaciones inicialmente horizontales muten hacia una jerarquización forzosa mediante la formación de una directiva, por ejemplo.

De ahí que llame la atención el caso de la Coordinadora de Rock, puesto que la verticalidad que fueron adquiriendo las bandas no estuvo predeterminada por los requerimientos institucionales relativos a la adquisición de recursos; en su lugar, este grupo de bandas aglutinadas en torno a la misma necesidad, pero también en torno a los mismos anhelos, fue paulatinamente adquiriendo la verticalidad que las circunstancias le iban exigiendo, a su propio ritmo. De hecho, ya en los inicios de la experiencia existió una preocupación desde quienes estaban apoyando externamente a estas bandas asociadas, por los inconvenientes que potencialmente traería una estructuración de tipo formal, tal como la exigida para obtener reconocimiento legal.

“Yo encontraba que la personalidad jurídica no era conveniente, cachai, porque entrabai en un aspecto más legal, y le quitabai la magia (...) como que le...le...le dabai una estructura, y la estructura ya estaba dada en sí misma, por sí sola, eran representantes legítimos, que tenían voz y voto, donde ya prácticamente iban a hablar directamente con el alcalde si necesitaban plata o necesitaban viajar, o necesitaban hacer una salida, por lo tanto no era necesario que se dijera esto...”

116 .

3. Colapso interno en la Coordinadora de Rock de

¹¹⁴ Véase Duarte, Klaudio: *Participación comunitaria juvenil. Miradas desde las lunas y los soles en sectores populares*, Colectivo de Educación Popular Newenche, Santiago, 1997.

¹¹⁵ Soto, Rodrigo, “Vacilar en las esquinas (part II). El complejo mundo de las pandillas juveniles”, junio 1999. <http://www.puntofina.cl/990625/esptxt.html>

¹¹⁶ *Cristian Araya, monitor municipal, entrevista realizada el 21 de junio, 2006.*

Conchalí.

La solidez del movimiento perduró hasta aproximadamente el año 1996 según los testimonios recogidos en la investigación, año en el cual comenzaron a producirse una serie de acontecimientos que darían cuenta de la inminente desarticulación estructural. Más allá de las posibles causas coyunturales que habrían gravitado en el desmoronamiento paulatino de la Coordinadora, habría que reconocer por lo menos tres procesos subyacentes que explicarían de manera más central la crisis y posterior disolución espontánea de la dicha agrupación.

Si bien es cierto, la estructuración interna de la agrupación de bandas estuvo inicialmente acorde a la necesidad de administrar espacio, tiempo y posteriormente el equipo de sonido conseguido, lo cierto es que la progresiva rigidización de estas relaciones derivó en el creciente malestar de algunas bandas participantes y su posterior salida. Por ejemplo, no estar al día en las cuotas era penada con una fecha de tocata haciendo labores de guardia para los integrantes de la banda sancionada; la ausencia a tres reuniones consecutivas era penada con la expulsión de la banda. Otro tanto lo constituyó la disputa por el equipo de sonido, en la medida que existía cierta reticencia a prestar los equipos a bandas que, formando parte de la Coordinadora, querían organizar sus propias tocatas en el CDJ. Así, la sobre rigidización sufrida hasta el punto de poner en duda la continuidad de las bandas, ameritó más de una crítica, más de un roce, más de una salida voluntaria.

“Yo lo que nunca les entendí eso sí fue cuando expulsaban a la gente...creo que ahí era un tema que a mí me...me...me complicaba, porque uno al tener un tema social, municipal, que era la política de nosotros -era integradora- yo sentía que era mi único punto de discrepancias que siempre tuve con los muchachos (...) me dolía cuando o los cabros decían ‘¡no, sabí que estos hueones están muy cabrones!’ ‘tocan los mismos’ ...”¹¹⁷. ***“Nos estábamos poniendo burgueses...venir a la reunión o si no te multábamos... ¡Ojo! Si éramos...entonces, si no venían a tres reuniones te echábamos. Y obviamente los punkis son anárquicos, entonces no respetan que los encerré en una caja...y justamente ahí empezó a decaer....el principio del fin, cuando ya estábamos casi consolidados”***¹¹⁸. ***“Se regaló un sistema de amplificación, una mesa, unos bafles, torre y cuanta hueá, un power y micrófonos, y desde ese momento en que hubieron, como quien dice ‘acciones’ disponibles, los que la llevaban en la hueá se pusieron municipales...la hueá se empezó a pudrir: el interés por los equipos, el atao con los equipos. Se hacían tocatas, pero de repente le ponían color y hubo un tiempo en que se pudrió la hueá y ahí nos fuimos de la Coordinadora de Rock nosotros...”***¹¹⁹.

Un segundo factor central que coadyuvó al deshielo de la Coordinadora de Rock de Conchalí fue la falta de una motivación colectiva que trascendiera la inmediatez de las

¹¹⁷ Cristian Araya, monitor municipal, entrevista realizada el 21 de junio, 2006.

¹¹⁸ Pato, bajista Erupción, entrevista realizada el 10 de mayo, 2006.

¹¹⁹ Camión, vocalista Faltan Money's, entrevista realizada el 4 de junio, 2006.

tocatas en tanto que tales: todo el armatoste construido por las mismas bandas giraba en torno a las tocatas como un fin en sí mismo, de modo que, una vez agotado el espacio, las bandas fueron diseminándose en busca de otros circuitos, contribuyendo además a realzar la imagen de sobre rigidización y burocratización innecesaria. En tercer lugar, de acuerdo a los testimonios obtenidos de las bandas, existió un cambio en las políticas municipales hacia los años 1996 y 1997, o sea, al iniciarse el nuevo período administrativo de Carlos Sottolichio (1996-2000). La gestión municipal en el área cultural comenzó a reducir el tiempo y el espacio que las bandas rockeras podrían ocupar para desenvolverse, en favor de otras expresiones culturales que habían pasado a segundo plano.

Esto resultó letal si consideramos que el CDJ fue prácticamente apropiado en su totalidad por los jóvenes rockeros, lo que además venía acompañado de toda la carga simbólica de la que se había llenado el recinto en tanto 'espacio vital' construido y significado por los rockeros: "tenía onda", en palabras de los rockeros. Es decir, no tan sólo se les estaba quitando parte de un espacio físico útil para ensayar o tocar, sino que en sí se les estaba quitando parte importante de su historia como bandas rockeras. Dicha situación derivó en que un importante número de bandas (sobre todo punkis) se desplazaran hacia la vecina comuna de Recoleta, donde consiguieron el espacio de la "Casa de la Juventud" -que recién se estaba construyendo- para ensayar y posteriormente hacer tocatas en el Estadio Municipal de Recoleta, dando así origen a la Coordinadora de Rock de Recoleta¹²⁰.

"(En el fin de la Coordinadora de Rock) yo creo que tal vez influyó la falta de objetivos comunes, pero en algún momento la cosa se fue diluyendo, no tenía mayor trascendencia que tocar en el espacio del CDJ, y me da la idea que debe haber algún cambio en la administración hacia el período 96, del período 96-2000, que tal vez... Sí, porque parece que al CDJ se le empezaron a participar otro grupo de personas, otras manifestaciones..."¹²¹

A finales del año 1996 la Coordinadora de Rock de Conchalí estaba en franca decadencia. De ser un movimiento que generaba tal atracción que involucró a bandas de casi toda la Zona Norte de Santiago, e incluso de comunas mucho más alejadas, pasó a ser un hito de organización cuya fuerza se estancaba. Un caso excepcional sin duda, el cual no pasó desapercibido para quienes a mediados de los '90 estaban proyectando la posibilidad de desarrollar una serie de talleres itinerantes en torno al rock, pero enfocados sobre todo a bandas de barrios, de poblaciones, cuyas posibilidades concretas de desenvolverse como tales eran precarias.

Las Escuelas de Rock, ideadas por Andrés Godoy, Patricio Gonzáles, Héctor Escárate y Claudio Narea, entre otros, habían sido concebidas como un proyecto independiente, pero al no contar con el patrocinio de ninguna entidad, vio la mano

¹²⁰ Al alero de esta experiencia (1997) se desarrolló el primer Concierto Anti-Mili (en contra del Servicio Militar obligatorio), lo que es recordado por las bandas que en él participaron con el orgullo de ser los primeros en orientar una tocata hacia una protesta contestataria puntual. Al cabo de un año la Coordinadora de Recoleta decayó, al igual que en Conchalí, por la restricción de los espacios a las bandas barriales.

¹²¹ ***Pedro, guitarrista de Sinergia, entrevista realizada el***

ofrecida por el gobierno como la posibilidad más concreta de poder llevar a cabo el proyecto, aunque sin cierto resquemor. De cualquier manera, sus fundadores ponen en marcha su trabajo realizando un sondeo entre las comunas de Santiago, intentando establecer cuáles de ellas poseían un desarrollo más activo de bandas barriales. Conchalí resultó ser un caso particularmente prometedor a ojos de quien en ese tiempo se perfilaba como su director, Andrés Godoy:

“Ahí en Conchalí se organizó un colectivo rockero y, te digo, se hicieron cuestiones fantásticas entre, desde ellos, no nuestras, de ellos, o sea, a partir de un primer impulso, yo te diría que hasta el 98 aproximadamente ahí en Conchalí, se logró generar casi un epicentro, que era muy fuerte, que era observado por...digamos las otras comunas o los grupos que estaban en las otras comunas y era como descueve ir a tocar a Conchalí” (Andrés Godoy, ex director de las Escuelas de Rock) ¹²² .

Fue justamente el nivel y la masividad de la organización que poseían las bandas de Conchalí lo que llevó a que el primer ciclo de talleres de las Escuelas de Rock (1994) se hiciera ahí, junto con las comunas de El Bosque y Estación Central. También fue en Conchalí el lanzamiento del casete recopilatorio de bandas que habían sido seleccionadas tras las sucesivas etapas de trabajo y práctica musical: Sinergia, Faltan Money's y Los Porfiados. La presencia de las Escuelas había dado la señal de que lo que pasaba en Conchalí no era menor.

Otra importante señal lo constituyó el reportaje que el programa televisivo 'El Mirador', conducido por Patricio Bañados, realizó a las bandas barriales de Conchalí en el marco de un documental acerca del rock en Chile a mediados de la década. Para las bandas, ser entrevistados y posteriormente exhibidos en televisión, constituía otra prueba más de las magnitudes que estaba adquiriendo su propia obra. Porque, a fin de cuentas, eso era lo que importaba: era su trabajo, su esfuerzo, su organización como colectivo. Era su manera de participar, de construir, de ser alguien, de sentirse alguien. Y si los medios habían prestado atención a esas formas de participación, en tiempos donde los jóvenes eran apuntados con el dedo del 'niahismo', de la no inscripción en los registros electorales, la delincuencia y la drogadicción, era porque algo estaba pasando allá en Conchalí, algo auténtico, original ¹²³ .

La memoria de los logros alcanzados a través de la organización, y el ambiente que se vivió durante esos cuatro o cinco años que duró la Coordinadora, fueron estímulo más que suficientes para que se hiciera un último intento por revivir la experiencia.

¹²² **Rebolledo Rissetti, Loreto: Las Experiencias de Participación y Actoría Social de los Jóvenes en las Escuelas de Rock como Aporte a la Construcción de Comunidades Locales en Conchalí y Renca. Seminario de Grado para optar al Título de Asistente Social y al Grado Académico de Licenciatura en Trabajo Social con Mención en Desarrollo Local. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 2004.**

¹²³ Los jóvenes y la música [videograbación] / cond. Patricio Bañados; ed. Ricardo Astorga; prod. Marta Rivas; dir. Gabriela Tesmer, Santiago, Chile, Televisión Nacional de Chile, 1995. Biblioteca San Joaquín. Audiovisuales VC 305.235 J86m 1995 c.1

4. La Coordinadora de Rock de Conchalí, segunda etapa: 1998 – 1999.

A finales de la década de los '90 se presenció la última señal de vida que dio la Coordinadora de Rock de Conchalí. Básicamente la idea es resucitada por tres bandas del sector: una de ellas provenía de la primera generación de bandas de Conchalí, Sinergia, mientras que las otras dos, Zaquizami y 2X, correspondían a bandas conformadas en la segunda mitad de la década. ¿Qué motivó a estas bandas barriales vincularse entre sí? En primer lugar, existía un interés compartido por recuperar el espacio del CDJ: las bandas barriales vinculaban ese espacio concreto con el mundo rockero, puesto que había pasado a formar parte del acervo de éxitos que las bandas barriales habían conseguido con su propia acción participativa de ensayos y tocatas. Ello las motivó, por tanto, a reapropiarse del espacio en cuestión, justamente, y al igual que los primeros años, a través de las sucesivas tocatas que comenzaron a efectuar, claro que esta vez en las salas, y con un horario mucho más restringido que en el primer período.

Una segunda motivación que estimuló a estas bandas barriales para reunirse fue el interés por aunar fuerzas con el fin de potenciarse, marcando así una diferencia con la Coordinadora de inicios de los '90: pese a que las bandas no estaban plenamente afiatadas, se reunieron y plantearon desde *su realidad* la necesidad de agruparse para prestarse apoyo mutuo como bandas del barrio. Así, progresivamente, las tres primeras bandas comenzaron un proceso de generación de vínculos con otros conjuntos rockeros mediante la invitación a tocatas en el espacio del CDJ, tejiendo de esa manera una red de bandas –no sólo de la comuna- y a la vez recuperando el espacio que, sintieron, les pertenecía por derecho y por la acción en él realizado.

“Nosotros en el fondo sabíamos que...que...que nosotros como Sinergia solos no íbamos a poder hacer nada...o sea la hueá...el panorama es cuando tú llegai y tení cinco bandas tocando...cinco o seis...o de tres pa arriba, tocando en un evento y moví a un grupo de gente que va a ver a una banda....dentro de todas las mismas bandas tú empezabai a compartir...”¹²⁴ “...se dio la oportunidad que cada uno podía invitar a una banda, cada banda va a llevar como sus temas propios y así empezamos como a masificar como....creo que llegaron a estar veintitantas bandas en la hueá...hartas...cachai....y hacíamos ciclos po, cachai, y a sorteo, o cabezas de serie, eran dos reuniones a la semana, creamos todo el cuento de la personalidad jurídica, y empezaron los enlaces con otras comunas, entonces igual como que agarró...como...como cuerpo...”¹²⁵ .

Entre las bandas que participaron activamente junto a las tres fundadoras estaban Tongas, Overfield, Punto G y Triciclo, entre otras. Una vez agrupadas, las bandas

¹²⁴ Don Roro, vocalista de Sinergia, entrevista realizada el 5 de mayo, 2006.

¹²⁵ Ricardo, baterista Zaquizami, entrevista realizada el 9 de septiembre, 2006.

barriales decidieron adquirir personalidad jurídica, siendo la 'obtención de recursos' su orientación central (como señalé más atrás, la obtención de reconocimiento legal es condición *sine qua non* para que las organizaciones puedan postular a recursos económicos provenientes del Estado). La búsqueda de recursos como razón para adquirir la personalidad jurídica concuerda con la tendencia general que presentan las organizaciones sociales, según estudios realizados por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD, el año 2000. Según este, "la motivación predominante que justifica la acción asociativa es la expresión y la recreación, ambas presentes en más de la mitad de los grupos encuestados". "Un segundo móvil es –continúa apuntando el informe- la 'solución de problemas concretos', que marca una orientación más instrumental de la acción. Ligada a ella, pero en estrecha relación con los programas de instituciones públicas, está la motivación a postular u obtener beneficios"¹²⁶. Sintetizando: la recreación / expresión, solución de problemas concretos y la obtención de beneficios aparecen ocupando los tres motivos principales por los cuales las personas se asocian.

"En Conchalí, a 02 de Agosto de 1999, siendo las 20:45 horas en Avenida Dorsal 1901, tiene lugar la Asamblea de Constitución de Coordinadora de Rock de Conchalí, Unidad Vecinal N°..., en presencia de don Marcelo Ramírez Andrade (Ministro de Fe Municipal)..."¹²⁷.

La agrupación de bandas barriales de Conchalí quedaba así, por primera vez, formalmente organizada. Sin embargo, toda la estructura formal estipulada en los estatutos sólo tuvo un carácter nominal, es decir, en la práctica no se llevó a cabo: no hubo una directiva como se señalaba, no se fijó una cuota permanente (sólo se hacía un fondo común para financiar los afiches promocionales de las tocatas), los objetivos que las bandas realmente buscaban no eran los fijados en las actas, etc. Esto resulta aún más interesante si consideramos que, paradójicamente, la primera Coordinadora sí tuvo una estructura a ese nivel y, sin embargo, no fue necesario constituirse formalmente como agrupación para hacerlo: fue la propia experiencia cotidiana la que marcó el camino a seguir. Más aún: esta segunda Coordinadora finalmente no presentó proyectos concursables, que era el objetivo de obtener personalidad jurídica

Entonces, ¿cuál es el efectivo peso que tiene la formalización legal en una asociación juvenil? ¿En una agrupación de bandas rock. Resulta claro que la personalidad jurídica no posee más valor que el trámite burocrático necesario para sacarle una tajada al gobierno. Es lo que observa Oscar Aguilera Ruiz cuando afirma que en los '90 se presencia una "nueva organización juvenil de carácter no jerárquica y horizontal en las relaciones entre sus componentes, novísimos movimientos sociales juveniles, los que se encontrarían definidas por la retirada de un sistema formal de representación política y la fundación de un campo propio desde el cual *negociar* con la Institucionalidad"¹²⁸. Es lo que también pudo apreciar un monitor juvenil del municipio de Conchalí, quien sostiene que desde el punto de vista de los jóvenes,

"...la autoridad que está al frente se ve como...no se ve como un aliado, se ve

¹²⁶ PNUD "Más Sociedad para Gobernar el Futuro. Desarrollo humano en Chile", PNUD, Santiago, 2000, p. 158.

¹²⁷ *Acta Asamblea de Constitución Coordinadora de Rock de Conchalí, 2 de agosto de 1999.*

como una especie de...como media monarca, porque tu relación con él es como de negociación, no de complementabilidad en términos del trabajo comunitario, de trabajo social, o de la motivación de los jóvenes: es tu gallito diario, mensual, anual pa' sacar un par de lucas más, lucas menos..."¹²⁹ .

Sin embargo, quizás el punto de interés sea otro: desde el Estado no se reconocen las otras formas asociativas que los jóvenes desarrollan espontáneamente, no se asume su autonomía. Por tanto, permanecen las "dificultades que han tenido las políticas sociales para reconocer nuevas formas de organización, cuando se dice que los jóvenes no están organizados (...) ¡claro!, no es organización como organización política, pero son otras formas de organización o de encuentros colectivos que son necesarios de conocer, valorar y comprender desde el Estado, de las Organizaciones No Gubernamentales"¹³⁰ .

Dicha situación es también señalada por el informe PNUD 2000, el cual contabilizó 1.613 organizaciones cuyo tema central son los jóvenes. Sin embargo, y tal como es consignado en el texto citado, dicho registro de asociaciones juveniles no es una expresión fidedigna de la realidad nacional, ya que "los jóvenes tienden a estar ausentes de las organizaciones formales, pero desarrollan importantes formas asociativas propias, de gran intensidad, aunque de duración y conformación variable"¹³¹ . Ello redundante en que no se puedan determinar sus magnitudes de manera exacta, aunque existe la certeza de su existencia sobre todo en poblaciones populares urbanas.

Respecto a los inicios de la década, la influencia de la institucionalidad municipal parece reducirse sustancialmente, aunque paradójicamente fue el período en que las bandas optaron por legitimarse formalmente como asociación. En términos concretos, no parece posible afirmar que dicha formalización fue acompañada del respaldo del mundo oficial, salvo la posibilidad de ocupar un espacio que nominalmente provenía de la institucionalidad, pero que en la práctica tenía razón de ser por la vida que las bandas barriales le otorgaban con sus tocatas. Por lo demás, en las fuentes testimoniales no se mencionan invitaciones desde la municipalidad a las bandas para participar en eventos vecinales, como sí sucedió a inicios de la década.

Las fuentes testimoniales señalan además que, tal como había sucedido a finales de la primera Coordinadora, las posibilidades usar el CDJ fueron reducidas a favor de otras expresiones culturales, lo que de alguna manera significaba la paulatina pérdida del espacio que justamente las bandas estaban buscando recuperar. El espacio del CDJ fue definitivamente arrebatado física y simbólicamente a los jóvenes de la comuna por la administración UDI de Pilar Urrutia iniciada el año 2000, la cual reorientó el sentido del recinto en diferentes direcciones, lo que finalmente terminó por 'vaciarlo' de contenido

¹²⁸ Aguilera, Oscar: "Nos habíamos amado tanto. Notas para una discusión sobre los movimientos juveniles en Chile", en Zarzuri, Raúl: *Jóvenes: la diferencia como consigna*, CESC, Santiago, 2005, pp. 73-74. Las cursivas son mías.

¹²⁹ ***Nicolás Véliz, monitor municipal, entrevista realizada el 1 de agosto, 2006.***

¹³⁰ Contreras, Daniel: "Jóvenes de los noventa: de las microsolidaridades a la construcción de ciudadanía", *Última Década*, N° 11, CIDPA, Viña del Mar, 1999.

¹³¹ Informe PNUD 2000, *Op. cit.*, p. 157.

simbólico para quienes fueron sus principales actores durante años ¹³² .

“Lo que sí me acuerdo haber ido una vez...haber hablado con el director del CDJ...la nueva administración no hallaba muy bien qué hacer con el espacio, y como que nos llamaron pa’ ver si... ¡claro! No sé po, el jefe de la Juventud UDI de Conchalí (...) ;no hallaban qué hacer con el espacio! Trataron que fuera biblioteca, trataron de cerrarlo, que era el centro de la familia, entonces no...era como el hijo bastardo...” ¹³³ **“Partieron cambiándole el sentido al CDJ, ya no era el Centro de Desarrollo Juvenil, le pusieron algo del ‘Centro de la Familia’, algo por el estilo...Después metieron la Biblioteca, entonces los jóvenes quedaron reducidos a una salita, y antes no po...antes era todo...TODO...todo era el espacio de los jóvenes, todas las salas, todo el patio, los jardines, estacionamiento, todo, todo era de los jóvenes, podían hacer cosas ahí (...) Yo creo que también sacaron cuentas políticas, o sea, ‘la mayoría de estos jóvenes no está inscrito, ¿pa’ qué trabajamos para ellos?’. Al final quedaron todos en la calle...”** ¹³⁴ .

En la calle...de donde venían, donde habían nacido. La segunda Coordinadora sólo permaneció activa durante un año, a lo que siguió la diáspora definitiva de las bandas por las calles y barrios: cada una continuó su propio camino. Sin embargo, los vínculos entre las bandas no desaparecieron, sino que volvieron al nivel más esencial y espontáneamente concebido por las agrupaciones rockeras de los barrios. Las invitaciones, el ‘pasarse el dato’, el préstamo de recursos, la organización de tocatas puntuales: todos ellos constituyeron a lo largo de la década de los ’90 formas flexibles de relacionarse entre las bandas barriales, puesto que no tenían que ver con la masiva coordinación colectiva en horizontal -y en ocasiones vertical- sino que más bien con redes planas y limitadas a las que se podía entrar y salir sin mayores trabas ni condiciones.

¹³² La totalidad del material de imagen y sonido que se había registrado durante la década de los ’90, relativa al Centro de Desarrollo Juvenil y, por ende, a la Coordinadora de Rock, fue eliminado durante la administración UDI entre los años 2000 y 2003. Una gran pérdida de fuentes de estudio, sólo superable gracias a la memoria viva de los jóvenes rockeros y de quienes participaron en la Coordinadora de Rock de Conchalí.

¹³³ **Pedro, guitarrista Sinergia, entrevista realizada el 9 de septiembre, 2006.**

¹³⁴ **Jorge Pericó, sonidista bandas barriales, entrevista realizada el 26 de septiembre, 2006.**

Capítulo Cuatro: Autogestión, participación y construcción de identidad en la experiencia de las tocatas.

El presente capítulo es una aproximación al ‘mundillo’ de las tocatas, aproximación que por ser escrita nunca podrá dar cuenta con exactitud acerca del real sentido y cariz que posee esta experiencia. Ni siquiera un registro de audio y video es tan sincero: hace falta oler el humo de cincuenta cigarrillos asfixiantes, ensayar el gusto en una botella de cerveza, sentirse entre un nudo de cuerpos irregular y dinámicamente distribuidos de acuerdo a factores como el ritmo de la música o la ebriedad. En definitiva, hace falta pagar los quinientos pesos de la adhesión –o quizás llevar un libro o un alimento no perecible- y formar parte de lo que sucede ahí dentro...o ahí afuera...todo depende.

1. Los espacios

Formato reducido y local del ‘concierto’, las tocatas poseen toda una serie de particularidades que la hacen diferente a los eventos musicales de grandes envergaduras

y de producción profesional. Para comenzar, posee espacios particulares en las que se desarrollan. En el caso particular de Conchalí –y necesariamente de su entorno en este contexto de trashumancia- hay que señalar que, pese a que el recinto del CDJ fue neurálgico en lo que a tocatas se refiere, existieron otros espacios donde las bandas barriales se desarrollaron como tales. Intentando sintetizar los diferentes espacios en los que las bandas barriales se movieron durante el período estudiado, se pueden reconocer ciertas tendencias, realidad que no sólo fue exclusiva de Conchalí tal como podremos constatar mediante los ejemplos de las bandas Distorsión Nocturna y Represalia a las que ya me he referido.

- Colegios: ya desde finales de los '80, y sobre todo en instancias puntuales como aniversarios o elecciones de centros de alumnos, los colegios van abriendo espacios de desarrollo a jóvenes alumnos que poseían bandas de rock. No era raro que los integrantes de una banda fuesen compañeros de colegio, por lo que muchas veces el circuito de tocatas tenía como punto de origen el patio del recinto educacional.

“Se hizo un festival de la voz en el Colegio Cristóbal Colón de Conchalí en el año 92, y el taller musical al que pertenecía el Alex, yo, el Cristian Gómez –nuestro primer baterista- tiene un espacio en ese festival para presentarse...era un festival que organizaba la parroquia que correspondía al sector donde estaba el colegio y se realizaba en el colegio...”¹³⁵ “...de ahí seguimos tocando por los liceos cachai...amigo mío (conocía donde) había una tocata y nos llevaban a tocar. Me acuerdo que una vez llegamos al Liceo 7 de Ñuñoa, ¿cierto? Con la media manga de pelaos, de mi liceo y la hueá...y no los querían dejar entrar (...) En un principio sí po, en un principio era un circuito de colegio...” (Gustavo, Distorsión Nocturna).

- Espacios públicos: cuando las bandas barriales quieren expresarse sí o sí, la disponibilidad de espacios no es un elemento que se tome demasiado en cuenta. Baste los siguientes ejemplos para apreciar cómo las bandas se las arreglan por sí mismas para armar tocatas en espacios públicos con los recursos que lograban conseguir.

“La etapa en la que estuvimos en los comienzos, con las bandas de ese entonces... ¡prehistórico! Si nosotros recordábamos y nos cagábamos de la risa, o sea, ¡cómo tocábamos! En una plaza con un amplificador pequeñísimo, y la batería se comía todo prácticamente, y prácticamente sin voz, yo quedaba bastante disfónico porque tenía que gritar, tenía que gritar...” (Mario, Arkólikos Anónimos). “Una vez pusieron un camión, o sea no una vez: varias veces, pusieron un camión y arriba pusieron la batería y ese era el escenario...y sacaban cables de las casas de los vecinos, sacaban cables, y ahí se hacía la tocata...” (‘El Primo’ Ateos Gracias a Dios).

- Recintos municipales, organizaciones sociales, instancias vecinales: pese al bloqueo de algunos recintos vecinales, en otros abrieron sus puertas a las bandas barriales. Se trataba de cedes vecinales, comunitarias, así como también tomas de terreno.

¹³⁵ Pedro, guitarrista Sinergia, entrevista realizada el 13 de junio, 2006.

Junto a ello habría que agregar la posibilidad de participar en eventos de tipo comunal, vecinal, organizada usualmente por la Municipalidad, capillas, o por los mismos vecinos. Habría que señalar también aquí a dos recintos en particular por la importancia que poseen: el CDJ y el Gimnasio Municipal de Conchalí.

“...empezamos a tocar por ahí por el 89 tocamos en comunitarias de Palmilla, tocamos en el Gimnasio de Conchalí, y con buena aceptación porque en ese tiempo no se veía mucho...”¹³⁶ . “Se hizo el show en la calle, que lo organizaba el municipio a través del CDJ, eventualmente en colegios también, y si había alguna presentación en alguna población quizás también auspiciada por el Municipio...”

137 .

Recintos comerciales: finalmente, hubo bandas cuyo estilo de rock más ‘digerible’ les permitió acercarse al circuito de recintos comerciales que ya venía desarrollándose a fines de los ‘80. Principalmente se trataba de discoteques y pubs donde las bandas satisfacían las expectativas de los asistentes con repertorio de covers, aunque también dando a conocer sus primeras composiciones.

“Nosotros como banda tocamos en discoteque, varias veces en disco. Después dio la casualidad que empezaron a venir estos pseudo productores, ¿ya? Y ahí me acuerdo yo de ir a Lampa, al gimnasio de Lampa...”¹³⁸ . “...en el (97) era el Opíparo’s Pub, que quedaba ahí en Pedro de Valdivia cerca de Irarrazabal, eso fue como el año 98, donde tuvimos varias tocatas me acuerdo...97-98; ‘El Sótano’ en Recoleta; había un pub que quedaba por San Pablo, que se llamaba ‘La Excalera’, me acuerdo que tocamos un par de veces...”¹³⁹ .

2. Autogestión y participación colectiva.

Las condiciones en las que las bandas barriales se desenvuelven están lejos de ser las mismas que puede exigir una banda consolidada a nivel nacional o internacional. Por lo general, los equipos de sonido con los que deben tocar las bandas barriales son de calidad bastante dudosa, lo que se explica principalmente por el hecho de que el arriendo de amplificación profesional es demasiado costoso comparado con los ingresos que los organizadores de una tocata –las mismas bandas usualmente- puedan obtener de éstas. Ello hace necesario apelar a las redes de contactos y así armar, entre todos, el sistema de amplificación.

Otro rasgo relativo a la producción de las tocatas lo constituye su limitada difusión.

¹³⁶ Perro, bajista Faltan Money’s, entrevista realizada el 11 de mayo, 2006.

¹³⁷ Pedro, guitarrista Sinergia, entrevista realizada el 13 de junio, 2006.

¹³⁸ Pato, bajista Erupción, entrevista realizada el 10 de mayo, 2006.

¹³⁹ Pedro, guitarrista de Sinergia, entrevista realizada el 5 de mayo, 2006.

En la medida que los recursos iniciales con que las bandas -o quien organice una tocata- son reducidos, la publicidad que se pueda hacer resulta también menor si se compara con la calidad y cantidad de la difusión profesional que cubre los conciertos a nivel más masivo. Esto, ya que la confección 'a mano' de los afiches, junto con la labor de pegarlos en calles y locales del entorno cercano a la tocata, corre por cuenta de las mismas bandas y su red de amigos; otra alternativa lo constituyen los 'flyer', volantes o panfletos impresos donde se anuncia la tocata en cuestión, los cuales son dejados por lo general en tiendas de discos y en los mismos locales del circuito de tocatas, para que libremente puedan ser retirados por quienes deseen informarse.

En las tocatas casi siempre se toca por amor al rock and roll. Por la buena onda. No existen los contratos de por medio, salvo los que puedan efectuarse de palabra y en un tono de amistad, ajeno a las negociaciones entre partes. Si el lugar de la tocata queda muy lejos del 'espacio vital' de la banda -su barrio- los organizadores ofrecen cubrir el costo del transporte; también es factible reconocerse otro tipo de pago como la garrafa de vino o las cervezas. De cualquier manera, lo que interesa destacar es el hecho de que usualmente las bandas participan de las tocatas sin que de por medio haya una cifra monetaria, lo cual puede revertirse de acuerdo a las necesidades de las bandas que participen, solicitando un porcentaje de lo recaudado por los organizadores de la tocata.

“Yo ahora a los chiquillos (de la banda) les digo: ‘hueón, llevamos doce años tocando cachai, y que te digan ‘chiquillos, los invito a tocar y les pago con una garrafa’...o sea, yo creo que por un lado bien, cachai, no tienen más pa pagarte... ¡pero podí conversar de otra forma, no llegar así y tirarla pelá po! Además que ahora nosotros tocamos y les decimos a la gente de donde vamos a tocar, ‘oye, ¿sabí qué? Ahora nosotros tenemos que tener plata para sala de ensayo, tenemos que tener plata pa comprar las cuerdas, tenemos que tener plata pa movilizarnos...”¹⁴⁰

Todo esto se puede resumir en un rasgo general que, me atrevo a afirmar, atraviesa indistintamente a todas las bandas barriales: la autogestión. Esta característica ha marcado notablemente la vida en general de los conjuntos barriales, siendo sin duda la tocata la instancia en que se manifiesta de manera más viva. Tal como lo esbozaba más atrás, las bandas barriales despliegan en las tocatas toda una red de colaboración, la cual teje sus primeras hebras desde la organización misma, pasando por la confección de afiches artesanales, hasta la asistencia en el escenario a otras bandas que se estén presentando. De esta manera, montar una tocata pasa de ser un mero evento musical a ser la instancia en que los jóvenes de bandas barriales de rock despliegan su participación al máximo.

Ello, sin embargo, también ha significado un desgaste físico y anímico en las bandas barriales, debido a la alta carga y presión que significa montar una tocata 'por las suyas'. Cabe señalar que no en pocas ocasiones han debido ser las mismas bandas organizadoras las que terminan cubriendo los gastos de la amplificación arrendada, o de los destrozos que pudiera haber sufrido el local en cuestión¹⁴¹. Esto, debido fundamentalmente a que se ha vuelto una práctica permanente entre el público asistente a las tocatas no cancelar la totalidad del valor de la entrada, o derechamente negarse a

¹⁴⁰ Sebastián, bajista Ateos Gracias a Dios, entrevista realizada el 18 de agosto, 2006.

pagar y entrar por la fuerza. Ello, claro está, no genera otra cosa más que el desgano de quienes buscan hacer rock en los barrios y al alcance de todos¹⁴².

“...las últimas tocatas las hemos organizado nosotros, y es dura la pega cachai, aunque se vea así ‘puta, no...’ pero puta, después la pega: hacer los afiches, salir a pegarlos, al otro día levantarte a trabajar, al otro día a ensayar, después al otro día a cargar, y montar, y parar el escenario, y después tocar, y desarmar, al final quedai hueón...reventao loco...Y aparte por tiempo por gestionar hueás porque tampoco las hueás llegan de la nada...”¹⁴³. “...hay un problema cuático, que es la gente que ha ido a las tocatas hueón, que no se ha puesto con... ¡cómo debe ser po’ hueón! Y esa hueá la he visto...porque hemos hecho buenos eventos po’...”¹⁴⁴.

Las relaciones que se establecen entre las bandas, en el contexto de las tocatas, no sólo giran en torno a las necesidades materiales inmediatas, sino que también se desarrollan en una dimensión más espiritual, más humana: el apoyo moral y anímico resulta fundamental entre las bandas, más importante incluso que el apoyo material. Es por eso que la presencia activa de los integrantes de las bandas como público participativo, bailando, cantando las canciones de sus compañeros de oficio, a todas luces genera vivencias y fortalece los lazos.

“Además de la parte así como de instrumentación cachai...igual...Arkólikos Anónimos ponte tú: a nosotros nos dieron aparte de apoyo, no sé po: ‘cabros, al Primo se le cortó una cuerda hueón, ¿préstale la guitarra?’ ‘Ya, si, tómalala la weá’ ‘¿oye, tení un cable?’ ‘oye, ¿puedo tocar con tu amplificador?’ La otra parte cachai, que decían ‘chiquillos, les salió terrible bacán, sigan así’ cachai... ‘vamos pa arriba’ (...) Esta hueá es como hermandad, y te apoyai cachai...puta, la última vez que fuimos a ver a tocar a los Arkólikos Anónimos tocamos juntos (...) y cantó el Primo cachai con los chiquillos, y todos nosotros los demás abajo ‘jehhhhh’ haciéndole barra y bailai tus temas porque te acordai además de cuando erai chico...cachai...”¹⁴⁵.

Pero no sólo las bandas barriales participan en las tocatas. Porque si hay algo que las ha caracterizado es la presencia activa de quienes asisten ‘como si fueran público’, pero que terminan diluyéndose junto a las bandas, volviéndose energía pura, movimiento, dinamismo. Así, el espacio de la tocata se convierte, tal como se ha señalado en estudios sobre tribus urbanas, en el “espacio privilegiado de la actuación tribal”, lo que en términos

¹⁴¹ Información recogida mediante observación participante en tocatas realizadas el año 2006, instancias donde los organizadores de éstas eran bandas que participaron de este estudio.

¹⁴² Por lo general el valor para entrar a una tocata barrial (no suele existir ticket) va desde los \$500 hasta los \$1500. En ocasiones, suelen organizarse tocatas ‘a beneficio’ (para construir una biblioteca popular o ir en ayuda de alguna familia) en las que el valor de la entrada es de \$500 más un libro o alimento no perecible.

¹⁴³ Feña, baterista *Faltan Money’s*, entrevista realizada el 25 de septiembre, 2006.

¹⁴⁴ Camión, vocalista de *Faltan Money’s*, entrevista realizada el 25 de septiembre,

¹⁴⁵ Sebastián, bajista *Ateos Gracias a Dios*, entrevista realizada el 18 de agosto, 2006.

generales resulta válido para todos los grupos o tribus, sin desconocer los matices que se puedan apreciar¹⁴⁶. Porque de hecho, hubo momentos en que las tribus fumaron la pipa de la paz, y compartieron el mismo territorio, los mismos cantos y las mismas danzas¹⁴⁷.

Hablar de 'público' en el contexto de las tocatas barriales resulta bastante impreciso y excluyente, en la medida que los jóvenes que asisten a tocatas cumplen diversos roles además de estar siendo público. Por ejemplo, son también 'ayudantes de escenario' (colaborando con el montaje de los equipos, instrumentos, etc.) e incluso integrantes circunstanciales de alguna banda al subir a las tarimas para cantar alguna canción de su especial agrado, o simplemente para dejarse caer nuevamente sobre la reducida marea de jóvenes haciendo pogo¹⁴⁸. La barrera que antes podía haber significado la tarima, el escenario, puede (y suele ser) permeada por quienes asisten a apoyar activamente a sus amigos, compañeros, o simplemente quienes son los rockeros en ese momento y ese lugar. La comunicación entre las bandas y el 'público' no sólo se establece en un nivel discursivo a través de las canciones, sino que además en un plano físico, concreto, visible, lo que no deja de tener todo un significado subyacente: los 'rockeros' y el 'público' se reconocen como iguales, intercambian sus roles, pero no un sentido carnavalesco (como la inversión momentánea y lúdica de la realidad) sino como una manera de enfatizar que, en las tocatas, no se anula la realidad en la que todos están circunscritos por igual: los conceptos de 'público' y 'músicos' se diluyen.

“Nosotros somos bien desordenados, incluso una postura como bien deschavetada en el sentido de que tocamos y nos importa un comino si alguien se sube a cantar, o alguien me dice a mi ‘puta, ¿déjame cantar esta?’ ¡Lo dejo cantar, lo hemos hecho montones de veces!, que yo no canto un tema, o sea, subimos y yo no canto un tema, lo canta un hueón que está en el público, y lo quería cantar ‘me encanta, déjame cantar’, ya, cántalo, ¿cachai? Y yo ahí estoy al lado y hago coros, o hago gestos, estoy hueviando y de alguna manera actuando la canción mientras el hueón la está cantando, y es súper entretenido”¹⁴⁹.

Así, y siguiendo a Gabriel Salazar, “la ‘participación’ disuelve la condición de mero espectador, auditor, de mero asistente o simple bebedor: todos, en el rap o en el rock, quieren componer música, rayar muros y bailar (...) todos palmotean, corren en círculos o se golpean en un concierto o tocata”¹⁵⁰. Todos forman parte de lo mismo, todos se sienten capaces de hacerlo, todos se motivan unos con otros para participar en la

¹⁴⁶ Costa, Pere-Oriol: *Op. cit.*, p. 130.

¹⁴⁷ En el contexto de la Coordinadora de Rock, la diversidad de estilos que cohabitaba el mismo territorio es recordada como un rasgo único, sobre todo considerando que en ese período (inicios de los '90) las 'tribus' punk y trash metal estaban en pie de guerra en el sector Centro de la capital.

¹⁴⁸ El pogo es una forma de baile, especie de danza en círculos hacia la izquierda, en la que los participantes aletean con las extremidades, pero con el cuerpo algo agachado. Pueden haber golpes, pero no es una condición necesaria.

¹⁴⁹ **Mario, vocalista Arkólikos Anónimos, entrevista realizada el 11 de junio, 2006.**

¹⁵⁰ Salazar, Gabriel: *Historia...*, *op. cit.*, p. 278.

tocata, de la forma que sea. El 'público' que ayer realizaba danzas tribales, hoy aprende las primeras posturas de guitarra y mañana estará sobre el escenario estimulando a que otros sigan en la misma senda.

“Nosotros arriba del escenario no es que seamos los músicos y el público, el público... Nosotros somos parte de toda una fiesta cachai (...) Entonces, por ejemplo, eso es lo que también tratamos de expresar a la gente, o sea, no porque yo toque música voy a ser diferente a ti, sino que ‘hácelo’, cachai, ‘hácelo’, ‘tú podí hacerlo’, yo lo hice, y puta, yo era cualquiera, lo hice ‘tú también podí hacerlo’, cachai, eso es lo que tratamos de expresar”¹⁵¹ “Donde tocábamos llenábamos, y teníamos una muy buena comunicación con el público, ¿cachai? Al final no era público, ese concepto no lo manejábamos de esa manera, no eran hueones que estuvieran parados mirando o hueviando. ¡No, si los hueones tenían que participar con nosotros, si ese era el cuento! Entonces se crea una buena relación porque nosotros cantábamos, se subían hueones y cantaban...”¹⁵² .

Así, en las tocatas de barrio, se derriban las diferencias más rígidas que se han desarrollado en el contexto de los conciertos rock, en los que se enfatiza el rol que a 'músicos' y 'público' les corresponde estrictamente cumplir. Dicha realidad queda de manifiesto en algunos interesantes trabajos de observación participante realizados en torno al rock argentino, cuyas características básicas concuerdan con las de los conciertos de rock que se realizan en nuestro país: “habitualmente, en los conciertos, el uso de la iluminación resalta aquello que debe ser observado con centralidad, además enmarca el tono con el cual es ejecutada la canción. Este protagonismo está dedicado casi con exclusividad a los músicos, quedando el lugar ocupado por el público a oscuras. En momentos en que el objetivo es propiciar el canto colectivo, la iluminación es simétrica, tanto para el público como para el escenario. Esto marca un espacio de continuidad en el cual el músico cede parte de su protagonismo para ubicarse en un plano de igualdad con todos los asistentes”¹⁵³ .

Incluso, algunos autores han realizado análisis sociosemióticos de los conciertos, los que, bajo esas lecturas, han llegado a adquirir el grado de liturgia: los músicos son interpretados como celebrantes, el público como feligresía, la música como divinidad y el escenario como altar. Véase este ejemplo: “la elevación del escenario, las luces que lo elevan aún más distorsionando las imágenes en forma fantástica, las pantallas gigantes, el vestuario brillante de los músicos, el humo, los fuegos de artificio; todo eso contribuye a señalar ese sitio como lugar privilegiado. Mientras tanto, el lugar en el que se distribuye el público se encuentra en la oscuridad o en la penumbra, por debajo y alrededor del escenario. El público anónimo, rodeado por la música, dirige su mirada hacia esa figura casi mágica que, desde el escenario, lo ayuda a elevarse”¹⁵⁴ .

Resulta evidente que las descripciones recién citadas no se ajustan a la vivencia

¹⁵¹ *El Primo, guitarrista y vocalista de Ateos Gracias a Dios, entrevista realizada el 18 de agosto, 2006.*

¹⁵² *Mario, vocalista Arkólikos Anónimos, entrevista realizada el 11 de junio, 2006.*

¹⁵³ Salerno, Daniel: “Guitarras, pogo y banderas: el 'aguante' en el rock”. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

propia de las tocatas. Porque el 'público' no sólo participa respondiendo a estímulos. Más valdría hablar de un 'estar siendo' público, lo que remite a su dinamismo, a su movimiento permanente, su vitalidad y acción: asiste a las bandas mientras tocan, ofreciéndose como improvisadas barreras de contención para que, aquellos que bailan, no pasen a llevar los equipos de amplificación; invitando a los 'músicos' a beber de su agua o cerveza para refrescarse; trasladando los instrumentos y equipos de sonido desde la sala de ensayo hasta el lugar de la tocata, etc. Es decir, existe toda una serie de formas de participar de una tocata, formas que el 'público', tal cual se conoce, no realiza en otros contextos.

“Hubo veces en que nos fuimos con la batería en la micro, a tocar...nos invitaban a tocar a algún lado, nos pagaban copete y toda la hueá, íbamos con la batería en la micro, ¿te acordai Perro? Bombo, timbales...todos los amigos íbamos cargando una hueá, todos entrábamos gratis, obviamente...éramos como quince siempre...”¹⁵⁵ . ***“Sí, los hueones no ponían transporte, teniaí que hacerla no más...de repente eran como las tres de la mañana, todos en micro pa mover la micro, y más encima los equipos nuevos que nos habíamos comprado...la batería por partes (...) todos acompañando, siempre aperrando los locos...”***¹⁵⁶ .

Junto a este 'público' participante y multifacético, es posible reconocer la presencia de colaboradores permanentes, quienes suelen pertenecer al barrio o comuna donde éstas se desarrollan. En el caso específico de Conchalí, de acuerdo al testimonio de las bandas, se puede identificar principalmente a dos colaboradores: uno es el ya mencionado Cristian Araya, monitor municipal en terreno y posterior director del CDJ en la década de los '90, y el segundo es un reconocido sonidista dedicado a trabajar exclusivamente con bandas barriales: Jorge Pericó. En ambos casos la relación entre dichos colaboradores y las bandas barriales comenzó al alero de la Coordinadora de Rock, derivando posteriormente en vínculos de amistad que perduran hasta el día de hoy. Resulta interesante el hecho de que la mayoría de las bandas reconocieran en ellos la dedicación que ponían en su trabajo, el que –como casi todo a este nivel de relaciones– era realizado 'por amor al rock and roll', es decir, gratuitamente y en pro del desarrollo del rock y sus cultores, sin mediar intereses personales.

“Les gustaba harto lo que hacían y eran comprometidos hueón...súper comprometidos porque de repente claro, puede ser que ponte tú el Cristian Araya estaba a cargo del CDJ y era su responsabilidad, pero habían algunas cosas que ya escapaban de su responsabilidad y él se involucraba más allá po...”¹⁵⁷ . ***“Yo creo que pa' muchas bandas es ya un personaje mítico, porque don Jorge es una persona muy cálida, muy jugada, o sea él se la juega y él hace sonido a bandas emergentes por la buena onda prácticamente, o sea, de hecho por la buena onda,***

¹⁵⁴ Fernández Díaz, Claudio: “Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico”, ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular (IASPM), Bogotá (Colombia), agosto del 2000, <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Diazclaudio.pdf> , pp. 10-14

¹⁵⁵ Camión, vocalista Faltan Money's, entrevista realizada el 4 de junio, 2006.

¹⁵⁶ Perro, bajista Faltan Money's, entrevista realizada el 4 de junio, 2006.

¹⁵⁷ Gustavo, vocalista y guitarrista de Distorsión Nocturna. Entrevista realizada el 26 de agosto, 2006.

y de hecho fue el sonidista de Sinergia muchos años por la buena onda, y después siguió siendo el sonidista de Sinergia por unos valores paupérrimos, irrisorios...”¹⁵⁸ .

¿Qué los ha motivado a vincularse con las bandas de sus barrios? Ya me he referido anteriormente al caso de Cristian Araya, al reseñar el desarrollo de la Coordinadora de Rock de Conchalí. Baste recordar aquí que sus motivaciones emanan principalmente de un interés personal por potenciar y contribuir con las bandas rockeras emergente de los barrios de su comuna, junto con un interés institucional orientado esencialmente a regenerar los puentes de confianza entre la juventud y su Municipio. En lo que respecta a Jorge Pericó, su motivación central emana de un espíritu de servicio social natural vinculado a los jóvenes, lo que le ha llevado a dar un cariz diferente a su trabajo de sonidista.

“Siempre he sentido la necesidad que mi trabajo tenga un sentido social, entonces creo que trabajando con las bandas emergentes estoy haciendo una labor social: estoy haciendo mi pega, puedo sobrevivir, ganar mi plata, pero además estoy haciendo un trabajo social”¹⁵⁹ .

Sin embargo, desde su punto de vista, los vínculos sociales que se establecen a nivel de bandas barriales poseen características especiales, lo que constituye un aspecto determinante a la hora de elegir conciente y voluntariamente estrechar lazos con este tipo de bandas y no con aquellas que ya están instaladas en un nivel superior de profesionalismo y masividad. Me permito extraer un fragmento algo extenso de su testimonio, pero que me parece bastante decidor respecto a su vivencia personal y a su visión en relación a las bandas barriales:

“Siento que las relaciones que se establecen a estos niveles son de verdad, la amistad es de verdad. Yo lo veo un poco por lo que pasa en estos canales de televisión: todo el mundo te saluda y sonrientes, qué sé yo...pero si te pueden apuñalar, lo hacen... Y también el trato a otro nivel, bandas como más...a ver como decirlo...como en las grandes ligas de las bandas...también es como súper impersonal: uno va, hace su pega, te pagan y chao, estamos listos. En cambio acá no, uno va creciendo con las bandas, con la gente, uno siente –por lo menos en el caso mío- con todo lo que he vivido, con toda mi experiencia, siento que tengo cosas que entregar, y los que valoran eso son realmente la gente que está comenzando (...) Siento que todo lo que pasa acá es de verdad, que la gente se cree el cuento, que los músicos no ganan plata pero quieren lo que hacen, quieren tocar, saben que no van a ganar plata pero quieren seguir tocando, pero después ya, cuando ya son más famosos, todo cambia, todo cambia, y los intereses cambian, el compromiso con ideas políticas, sociales, cambian...priman otros intereses...entonces por eso que mi opción es esa”¹⁶⁰ .

No es de extrañar que los lazos que ambos ‘colaboradores’ hayan establecido en tiempos de la Coordinadora de Rock, durante la primera mitad de los ’90, perduren hasta el día de

¹⁵⁸ Pedro, guitarrista Sinergia. Entrevista realizada el 13 de junio, 2006.

¹⁵⁹ Jorge Pericó, sonidista bandas barriales. Entrevista realizada el 26 de septiembre, 2006.

¹⁶⁰ Jorge Pericó, sonidista bandas barriales. Entrevista realizada el 26 de septiembre, 2006.

hoy en numerosos casos. No es de extrañar tampoco que en tiempos de la Coordinadora sus aportes hayan tenido la acogida que obtuvieron: se trataba de personas que desde un principio se habían acercado a las bandas, las habían conocido, sabían de sus problemáticas, sus inquietudes, sus anhelos. De alguna manera -tal como señalaran en sus testimonios- no se sentían ajenos a este movimiento de bandas rockeras, no se reconocían 'externos': al contrario, se sentían parte de éste, participantes activos, identificados con ellos y su causa. Dicha relación se estrechó tanto en las reuniones del día lunes, la convivencia habitual durante la semana, las tocatas, o los momentos de distensión vividos en el bar 'Casablanca' de Avenida Independencia, a cuerdas del CDJ.

En otro plano, parece ser una certeza que el espacio del CDJ fue, nuevamente, el que propició cualquier tipo de contacto entre las diferentes expresiones culturales. Esto, en la medida que era dicho recinto el único lugar donde confluían los exponentes jóvenes de la cultura. Más aún, de acuerdo a las fuentes testimoniales, la instancia particular de las tocatas potenció un acercamiento entre el rock, la pintura, la danza y el teatro, no constatándose un fenómeno de ese tipo al margen del CDJ.

“De repente todo lo que había en el CDJ lo mezclábamos en una tocata (...) nosotros teníamos una tocata y organizábamos al taller de pintura pa’ que hiciera escenografía con murales y hueás cachai...pero no onda ‘floppy’, sino que de crítica, murales de crítica. Por ejemplo si había tocata punki, pacos pagándole a un hueón”¹⁶¹ . ***“Los rockeros era como más fácil que pa’ los demás vincularse a las otras expresiones, por ejemplo el teatro...de repente habían tocatas donde algunos actores hacían cosas, o los muralistas que siempre estaban haciendo la escenografía (...) o paralelo a la tocata se estaban desarrollando en las paredes del CDJ una actividad de los muralistas”***¹⁶²

Sin embargo, y tal como vimos más atrás, fue justamente la progresiva presencia de estas nuevas expresiones artísticas lo que, según fuentes testimoniales, contribuyó a la disminución del tiempo y del espacio que las bandas barriales podían ocupar en el CDJ, lo que habría contribuido a la salida de un importante contingente de éstas en busca de nuevos espacios. Además, con la adquisición del equipo de amplificación, los conflictos entre bandas rock y exponentes de otras formas artísticas comenzaron a provocar roces internos:

“Ahí empezaron los problemas: ‘pero si nosotros lo pedimos, es de nosotros, por qué se lo prestai a los folcloristas, por qué se lo prestai al teatro’. ‘Porque hueón, hay que solidarizar, y más encima si no tení tocatas...’. ‘¡Pero es que podríamos hacer otra tocata, y tocar y tocar...!’ ‘No po hueón, cachai, si el sistema de sonido es para todos’...”¹⁶³ .

¹⁶¹ Pato, bajista Erupción. Entrevista realizada el 22 de septiembre, 2006.

¹⁶² Jorge Pericó, sonidista bandas barriales. Entrevista realizada el 26 de septiembre.

¹⁶³ Cristian Araya, monitor municipal. Entrevista realizada el 21 de junio, 2006.

3. Construcción de identidad en la experiencia de las tocatas.

Resulta indiscutible que las tocatas barriales son, por antonomasia, la instancia donde se maximiza la participación colectiva a todo nivel. El momento donde todos ayudan, todos aportan, todos son actores. Lugar de encuentro, de reencuentro. Ocasión en que las diferentes sogas entrelazan y se refuerzan generando redes sociales, entendiendo por ello “un conjunto bien delimitado de actores –individuos, grupos, organizaciones, comunidades, sociedades globales, etc.- vinculados unos a otros a través de una relación o un conjunto de relaciones sociales”¹⁶⁴. Dichas redes sociales articuladas en las tocatas estarían orientadas, en una primera aproximación, a la colaboración y apoyo en pos de la realización de la tocata, tal como he señalada más atrás.

No obstante lo anterior, creo que las tocatas no sólo constituyen la instancia en la que se refortalecen dichos vínculos sociales orientados hacia la obtención de un beneficio concreto, cual es la tocata en sí misma, aún siendo dicha lógica la que más se reitera en los testimonios de las bandas barriales. A mi entender, la asociación que se da en las tocatas entre las bandas, y entre éstas con el ‘público’ barrial, obedece a la presencia de lazos más profundos con intereses u objetivos más trascendentales que la posibilidad de ensayar o armar una tocata. Así, tanto la tocata como las redes sociales que en torno a ella se van articulando y rearticulando, han constituido la dimensión más externa y visible de un lento y subterráneo proceso de construcción de memoria e identidad, proceso que tiene en la misma tocata la instancia de revitalización de dicho proceso.

En términos generales, y tal como lo señalaba al inicio de este estudio, el grueso de las bandas barriales que han estado emergiendo en barrios y poblaciones, han ido desarrollando un discurso propio, inspirado esencialmente en vivencias locales que cotidianamente los van esculpiendo como personas y como grupo. Este discurso es rastreable en las letras de canciones, donde se pueden reconocer ciertas temáticas que atraviesan los estilos y las generaciones, una especie de sustrato discursivo que se ha ido depositando con el tiempo en la memoria colectiva y viva de las bandas barriales. Ese sustrato, esa idea compartida colectivamente, está construida sobre todo a partir de la constatación empírica de que las realidades vividas a nivel de lo local (el barrio) no se condicen con las realidades artificialmente construidas desde el Estado y sus instituciones, lo que genera la insatisfacción generalizada con el sistema -en todas sus dimensiones- junto con la denuncia de dicha situación.

En la medida que las tocatas han sido por excelencia la instancia que las bandas barriales poseen para encontrarse entre sí y con el ‘público’ barrial, junto con ser el momento en que dan a conocer su discurso performativamente (mediante las canciones, la puesta en escena y la actuación), es posible sostener que las tocatas barriales son, en

¹⁶⁴ Lozares, C.: “La teoría de las Redes Sociales”. Papers 48, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Sociologia, 1996, p. 108.

esencia, la ocasión vital y participativamente construida en que ‘músicos’, ‘público’ y ‘colaboradores’, se reconocen como pares bajo el mismo discurso de problemáticas e insatisfacción social, y denuncia colectiva. De esta manera, se va construyendo progresivamente una identidad profunda que va mucho más allá que el gusto por el rock, en la medida que los actores reunidos y articulados en las tocatas se sienten pertenecientes a la misma realidad social, pero también participantes de la misma protesta colectiva, desarrollada y sustentada en la experiencia local, pero dirigida hacia lo global, el sistema.

“¡Hay dos mundos po! Está el mundo que presentan en la tele, y el mundo que realmente se vive...el levantarse a las cinco de la mañana po llegar a las ocho al trabajo cachai, el sacarse la cresta, y más encima por ejemplo tomarte una cerveza con un par de amigos y que te vengan a hueviar cachai...son...eso es lo que queremos traspasar también po, en las canciones y en la música también”¹⁶⁵
. “...te pueden decir en la tele y te pueden llenar de propaganda ‘no, si estamos bien, y somos los jaguares, y vamos bien y toda la hueá’ pero ¿y dónde está? Tú veí tu barrio, tu entorno y tú no veí nada, ¡nada!, entonces decí ‘¿dónde está la hueá po?’ y...cachai que la hueá se va a los empresarios no más po’, ellos son los que ganan...”¹⁶⁶

En consecuencia, y si bien es cierto abundan los testimonios que señalan la ‘necesidad’ de solucionar problemas inmediatos como el eje en torno al cual se han vinculado las bandas, tanto las asociaciones flexibles y circunstanciales, como aquellas más complejas y verticales, pueden comprenderse como la ‘emergencia’ funcional de un vínculo identitario profundo, el que a su vez se retroalimenta de ese mismo ‘estar juntos’ y ‘compartir lo mismo’ vivido y expresado libremente en la tocata.

“No me digas que no has cruzado / a la Zona Norte y pobre de Santiago / Donde está mi casa, mis amigos de barrio / donde el sol calienta todo el día /. ¡No me digas que no! / Que no has cruzado al Norte del Mapocho nunca / ¡No me digas que no! / Que no has conocido de Chile y su miseria / No me digas que no has cruzado / a la Zona Norte y pobre de Santiago / y que ni siquiera te habías fijado / en el hombre pobre que va tirando un carro / En la mujer que vende sopaipillas y papas fritas/. (“Al Norte del Mapocho”, Arkólikos Anónimos).

¹⁶⁵ El Primo, vocalista y guitarrista Ateos Gracias a Dios. Entrevista realizada el 18 de agosto, 2006.

¹⁶⁶ Mario, vocalista Arkólikos Anónimos. Entrevista realizada el 30 de julio, 2006.

Capítulo Cinco: Una propuesta de intervención y desarrollo local desde una banda barrial.

La banda Zaquizami se formó en el año 1997, reuniendo miembros de diferentes bandas preexistentes. Tal como se señaló más atrás, al poco tiempo de conformarse como banda se unieron a Sinergia y 2X, constituyéndose en pilares de la última etapa de la Coordinadora de Rock de Conchalí. El primer espacio que ocuparon para desarrollar sus ensayos fue una sala acondicionada en la casa de su baterista, ubicada ésta en calle Rossende (actual comuna de Recoleta), donde parte de sus integrantes (sobre todo su baterista fundador y único 'sobreviviente' de esa primera formación) van a ir construyendo lenta y cotidianamente un importante sentimiento de apego a los barrios de su comuna.

“Todos nacimos en una comuna, todos crecimos en el barrio, pero como personajes ya no estamos en el barrio: yo estoy acá, Pablo (bajista de la banda) también está casado y está en otro lugar, pero sí tenemos nuestra infancia que es la calle y el barrio...y esa hueá también...cuando andai arriba de la micro, o te metí a La Vega, o te metía a Patronato, te metí a lugares que son barriales digamos, o vai a poblaciones, y cachai la hueá... puta es mortal po hueón...”¹⁶⁷ .

Tal como sucedió con la mayoría de las bandas barriales que ofrecieron su testimonio, Zaquizami recorrió más o menos el mismo periplo de espacios escasos para

¹⁶⁷ Ricardo, baterista Zaquizami. Entrevista realizada el 24 de junio, 2006.

desarrollarse como banda rock. Al igual que esa primera generación de bandas barriales, debieron recurrir a la utilización de recintos destinados a otros fines, para así poder montar tocatas y de esa manera mostrar el trabajo musical que habían estado realizando. De manera muy similar a como sucedió a inicios de los '90, más que la falta generalizada de recintos para hacer tocatas (pues para fines de los '90 el circuito de locales ya era algo más grande que en los primeros años), lo que jugaba en contra de las bandas emergentes como Zaquizami, eran las condiciones que en la mayoría de los recintos comerciales les eran exigidas; ello derivó en que finalmente optaran por vetar esos espacios.

“...no estamos ni ahí con ir a ‘Batuta’, o esos locales como que te cobran plata pa que tu toquí po hueón, como esos locales chantas así que te dicen ‘puta, tení que pagar un piso, si no tai cagao’. Nosotros tocamos harto en ese tipo de locales, y cachamos toda la movida de la weá, supongamos ‘Laberinto’ cuando hacían hartas cosas, en la ‘Zoom’ cachai...y es una lata porque siempre salí pa atrás po hueón, porque ellos nunca van a perder, entonces decidimos que nunca más íbamos a tocar en ese tipo de locales...”¹⁶⁸

La utilización de espacios barriales, al igual que las bandas de la primera generación, obedeció inicialmente a la necesidad de buscar un circuito donde poder foguearse en estos tempranos años de existencia como agrupación musical. De esta manera, los inicios de su trayectoria van a estar marcados por el tránsito entre los espacios populares (la calle, la plaza, la cancha, etc.) y el espacio institucional del CDJ, tal como lo hizo la mayoría de las bandas durante gran parte de la década de los '90.

“Me acuerdo que nosotros hacíamos hueás en las calles, en las canchas de baby...y como sonara no más po hueón...o sea daba lo mismo la hueá (...) Porque nos pasaban la corriente no más y estábamos mortal...en la Plaza Ossa...em...por ahí mismo también por Zapadores...entonces...ahí estaba el circuito en realidad...y...iban los amigos, los locos de la cuadra de la esquina iban a hueviar, a ver el show...”¹⁶⁹

1. Imaginario, identidad y esencia barrial.

Quizás, mucho de la explicación del giro llevado a cabo por la banda Zaquizami esté contenido en el lento y paulatino desarrollo de un apego al barrio en el que los integrantes se desarrollaron como personas y, en particular, como integrantes de una banda rock. De acuerdo a los testimonios, las percepciones y experiencias que personal y colectivamente fueron viviendo en su entorno, decantaron en sus memorias y derivaron en la formación de un 'imaginario de barrio', junto con un sentimiento de pertenencia a dicho espacio vital.

“...nosotros tenemos esquinas po hueón, y cuando tení esquina tení barrio, cuando llegai...cuando vení por los pasajes...y los perros...y ahí hay una loma,

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

texturas y miles de hueás que se perciben solamente en esa cuadra, en esa esquina, los compañeros de cabros chicos con los que jugabai...Zaquizami nació así loco, cachai, yo con Pato soy compañero de primero básico, entonces somos hermanos po...y el vocal que está cantando ahora es el primo del Pato y también nos conocemos de...entonces estamos todos dentro de todo...todos tenemos la misma cuadra, como la misma esquina digamos...”¹⁷⁰ .

Pese a lo complejo que significa expresar con palabras el ‘imaginario de barrio’ que se posee, en el fragmento recién citado es posible constatar cómo se intenta concretizar mediante elementos simbólicos que sirven de referentes: ‘pasajes’, ‘perro’, ‘loma’, ‘cuadra’, ‘esquina’, ‘compañeros de cabro chico’, etc. Además, es notable cómo la identidad con el barrio de alguna manera se invierte, en el sentido que no se trata de un sentimiento de pertenencia del sujeto con su entorno más cercano, sino que es éste –el entorno- el que pertenece al sujeto: se lo ha apropiado, lo siente suyo, son ‘sus esquinas’. No obstante lo anterior, ha sido el permanente trashumar como banda barrial lo que les ha permitido constatar, mediante percepciones subjetivas, la existencia de barrios con una especie de ‘esencia’ compartida con su barrio, lo que se traduce en una nueva abstracción, un nuevo imaginario de barrio, pero no sólo de su barrio, sino de todos los barrios. A su juicio, dicha ‘esencia’ del barrio estaría fundamentalmente dada por la ‘vida en comunidad’, lo que ha favorecido la articulación no sólo con su barrio, sino con otros barrios que poseen esa ‘esencia barrial’ compartida.

“...yo creo que rescatamos la esencia, lo bonito del barrio, y son en realidad...es como...eso se da en todos los lugares que son así...cachai...que hay como comunidad, en comunión, con juntas de vecinos, donde hay pasajes, hay esquinas, cachai, son como prototipos de vida, y así enlazamos y hemos podido llegar a otras poblaciones, que no (sólo) es Recoleta, hemos llegado a otras poblaciones...hemos tirado enlaces...”¹⁷¹ .

Resulta claro que una toma de conciencia de ese tipo (en la que no sólo se conforma un imaginario de barrio, sino que además un sentimiento de pertenencia y apoderamiento de éste), junto con la conciencia de una ‘esencia barrial’ caracterizada por la ‘vida en comunidad’, construyeron gran parte de su marco ideológico en torno a ‘lo local’, al ‘barrio’.

2. Las bandas ‘independientes’ como acción contra el sistema.

Pese a que la autogestión se ha convertido en la forma que un importante número de bandas ha encontrado para desenvolverse como tal –idea desarrollada en el capítulo anterior- existen diferencias importantes entre éstas. Una que en particular importa para este estudio se refiere a la presencia de bandas que no sólo basan su existencia en la

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

autogestión, sino que además se declaran bandas 'independientes', cual es el caso de Zauizami. La diferencia radica, sobre todo, en la orientación que le dan a su trabajo. Más que por necesidad, o simplemente por el deseo de grabar un disco y difundirlo a bajo costo -como sucede en un importante número de casos- las bandas que se autoproclaman independientes se han auto marginando de lo establecido, del sistema, del Estado y del mercado, como una forma de desestabilizarlo. Para ello, graban sus discos en estudios domésticos ('home studios'), organizando sus tocatas con recursos propios, difundiendo sus grabaciones en las mismas tocatas o por Internet, etc. Así, se busca no transar ni con el mercado ni con las políticas estatales de apoyo a la cultura, evitando así contribuir a la mercantilización de la cultura y haciendo aún más evidente lo innecesario e incompetente del Estado al cual critica, por tanto, la autogestión se asume como una forma de protesta y boicot contra el sistema.

¿Cómo es entonces que participaron en la Coordinadora de Rock de Conchalí, si su formalización legal estaba dirigida a obtener financiamiento del gobierno? ¿Cómo es que grabaron para las Escuelas de Rock, si éste programa también depende del gobierno? Sencillo: aprovecharon los recursos que el gobierno ofrecía –“y que son nuestros”, destacan- para interpelarlo críticamente. Dicha lógica también dirigió su apoyo a la formalización de la Coordinadora de Rock. Había que negociar con el gobierno para meterle la mano al bolsillo, por lo que hubo que disfrazarse de organización formal.

“...nosotros grabamos pa’ las Escuelas (de Rock), las Escuelas es una hueá del Gobierno (...) Y nosotros ocupamos las lucas del gobierno pa’ cantarles las hueás que nosotros sentimos contra ellos mismos...son (cosas) que uno tiene que reprocharle...”¹⁷² .

Actualmente, los avances tecnológicos en equipos de producción fonográfica, y sobre todo, las facilidades con las que se puede acceder a ellos, han propiciado un momento particular en el que ya casi ninguna banda que sienta deseos de grabar sus creaciones espera a que un sello lo respalde. Lo importante, a mi juicio, es que se ha venido creando una forma de trabajo autónomo que es concebida en sí misma como una forma de protesta/propuesta: una alternativa, una vía paralela que busca desequilibrar a la industria discográfica, a los medios masivos y a las ofertas estatales. Se toma conciencia de que los obstáculos no sólo se pueden salvar pagando el precio de la identidad -como banda y como persona- sino que además se puede enfrentar mediante la autogestión; la independencia se asume, entonces, no como una necesidad sino como una identidad, una forma de ser y resistir autónomamente.

“No nos manipularon ni nos dejamos manipular por el sistema digamos...y ...y...y de repente eso se refleja en esto mismo, que nos rebuscamos pa grabar nuestras cosas, si queremos hacer encuentros de bandas independientes nosotros autogestionamos el encuentro, nos movemos con la amplificación –tenemos el apoyo del Pericó también- entonces tenemos como los enlaces pa que la hueá funcione...nos encargamos de hacer los afiches, buscamos el lugar, tratamos siempre de hacer hueás gratis, o sea...si hay que financiar...hueón...lo mínimo...”¹⁷³

En este contexto, se ha ido desarrollando una identidad de 'rockero trabajador' en la

¹⁷² Ricardo, baterista Zauizami. Entrevista realizada el 9 de septiembre, 2006.

medida que es finalmente él quien se preocupa de gestionar, producir y difundir, además de componer y tocar. En el caso de las bandas independientes, dicha vinculación con el trabajo autogestionado se adopta como una manera de seguir siendo ‘uno mismo / nosotros mismos’, y no lo que el mercado, los medios o incluso el gobierno (a través de proyectos concursables) quiere que sean. El asumirse como una banda independiente es, en esencia, desarrollar el trabajo autogestionado como la manera de seguir siendo libres, tanto musical como personalmente.

“Nosotros somos libres de espíritu cachai, libres de ser...Nosotros musicalmente somos libres de moldura, de repente no estamos dispuestos a transar esa libertad, esas como ganas ‘qué rico lo que estoy haciendo’, que disfrutamos la hueá que hacemos, cachai, dentro de nuestro punto de vista no estamos dispuesto a transarlo por ninguna forma...porque eso es lo que a nosotros nos tiene rejuvenecidos, cachai...Putá, si tu hai cachado bandas que tienen sellos tú cachai que la hueá no es así, y empezai a trabajar en función de la máquina, en función del sistema, y ahí queda la cagá porque perdí los horizontes...La hueá es así...cachai: te metí al sistema y vai a perder el horizonte rápidamente po hueón...”¹⁷⁴ .

3. Intervención y desarrollo local a través de las tocatas.

“Me sentencian porque me visto diferente a la gente / Si tienes pelo largo no eres inteligente / La energía y la juventud están corriendo por mi sangre / Pero como dijo Luca Prodan: / ‘estamos rodeados de viejos vinagres’ / viejos que defienden la llamada moral / la decencia, las buenas costumbres y cualquier otra hueá / pero les quiero y ahora al pueblo apoyar / no, no, no nos van a callar / Censurado, censurado / El puto estado nos tiene cagados / Censurado, censurado / Se comportan cada día como perros amargados / Censurado, censurado / Al pedófilo gobierno de este estrado / Censurado, censurado, religión y discrepancia / El SIDA ha aumentado / Censurado, censurado. / Libertad y expresión para un pueblo holgado / Cansurado, censurado / Levántate Chile, esto aún no ha acabado” (“Censurado”, Zaquizami)

Evidentemente se trata de una canción con contenido crítico social, donde prevalece la posición de un hablante joven inserto en un mundo censurado por una sociedad adultocéntrica, como la definió Klaudio Duarte, es decir, una sociedad donde el modelo a seguir suele ser ‘lo adulto’, casi como sinónimo obligado de ‘experiencia’ y de ‘cómo deben ser las cosas’¹⁷⁵ . Además, el sujeto ‘joven’ aparece expoliado por otro elemento, muy persistentemente reiterado en la canción: el sistema.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Duarte, Klaudio, *Participación...*, p. 13.

Siendo característico de sus canciones hablar de vivencias y realidades urbanas, realidades en las que predomina la incompetencia del sistema para dar respuesta a las problemáticas vividas a nivel de barrio, el aporte que Zaquizami hace es 'traducir' su protesta contra el omnipresente e inalcanzable 'sistema', en acciones 'locales' concretas, a través de las tocatas. De ahí la importancia que cobran éstas como momento único e irreplicable, puesto que en ellas se reúnen los dos elementos que ya estaban presentes en las otras bandas, como son la discursividad (en las canciones de protesta) y la performatividad (el show único e irreplicable sobre el escenario con todo lo que involucra en sí mismo), agregando dos elementos más que resultan claves: la autogestión como acción desestabilizadora del sistema, y la conciencia de las tocatas como acción en lo local. Respecto a ello, el año 2004 aún afirmaban ¹⁷⁶ .

“Nosotros no estamos ni ahí con grabar porque creemos que Zaquizami es como pa’ vivirlo en acción, o sea, si tú no estay te lo perdiste, esa es la hueá...o sea...atrapamos el tiempo...o sea...cuando nosotros hablamos del tiempo actual, hablamos de miles de hueás, entonces tení que vivirlo pa’ sentirlo...es como esa cuestión clandestina...es como ese bichito que si te gusta lo vai a seguir pa’ un lado y apoyai la causa de nosotros...” ¹⁷⁷ .

En el mismo sentido, ahora agregan:

“(Nuestras tocatas) nunca son todas iguales: siempre nosotros las preparamos depende de la comuna donde estemos, depende del lugar que estemos, cachai, le preparamos la weá...O sea si tu nos veí en Lo Espejo, no va a ser lo mismo que nos veai en Recoleta, porque nosotros nos vamos a preparar cachai, ya sea cachando (...) todo el cuento que pasa en Lo Espejo porque voy con otra postura...” ¹⁷⁸ .

Por lo tanto, en las tocatas no sólo se busca 'reflejar' una realidad, ni remecer y (ojalá) provocar una reflexión y un cambio en el oyente (a través de la palabra y la acción escénica), sino que además se busca dar soluciones que aporten directamente en el barrio. “Pensar globalmente, actuar localmente” ¹⁷⁹ . En ese sentido, la banda barrial deja de entenderse como un espejo pasivo, concibiéndose ahora como un espejo transformador de la realidad.

La tocata, por su lado, deja de vivirse como un diálogo revitalizador de la identidad

¹⁷⁶ Durante el año 2006 Zaquizami comenzó el proceso de grabación de su primer disco, labor que han desarrollado completamente en el 'home studio' que instalaron en casa de uno de sus integrantes.

¹⁷⁷ **Rebollo Rissetti, Loreto: “Las Experiencias de Participación y Actoría Social de los Jóvenes en las Escuelas de Rock como Aporte a la Construcción de Comunidades Locales en Conchalí y Renca”. Seminario de Grado para optar al Título de Asistente Social y al Grado Académico de Licenciatura en Trabajo Social con Mención en Desarrollo Local. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 2004. ANEXO ENTREVISTAS.**

¹⁷⁸ **Ricardo, baterista Zaquizami. Entrevista realizada el 9 de septiembre, 2006.**

¹⁷⁹ Tal como señala Jorge Riechmann, este desiderata del movimiento ecologista es aplicable a la mayoría de los llamados 'nuevos movimientos sociales'. No me parece aberrado extrapolarlo a la situación particular de las bandas barriales y su potencial de acción en lo local. Véase Riechmann, Jorge: *Redes que dan libertad*, Editorial Paidós, España, 1994, p. 65.

entre banda y 'público', pasando a considerarse como la posibilidad misma de generar transformaciones positivas en el barrio, convirtiéndose en una forma particular de intervención participativa, autogestionada y conscientemente dirigida al aporte en el desarrollo local. Una "forma no convencional de acción" como sostiene Jorge Riechmann al referirse a los nuevos movimientos sociales, en los que no sólo se "piensa de otro modo" sino que también "se actúa de otro modo", lo que a su juicio "es lógico si se piensa que los movimientos surgen precisamente ante la incapacidad del sistema institucional establecido para hallar respuestas a los problemas en torno a los cuales se articula el movimiento"¹⁸⁰.

“Es que aparte de reflejar una realidad tratamos de darle soluciones, tratamos de hacer un aporte...no que la hueá...y crear como un movimiento, o sea nosotros dentro de todo tenemos como un carrete, entonces tú llegai a una junta de vecinos que no tienen pico idea de cómo se para una hueá y dentro de la junta, dentro de la población digamos hay caleta de locos que quieren hacer música, pero no saben cómo armar una hueá. Nosotros llegamos, tocamos, y les mostramos que la hueá funciona, cachai, porque llegamos con nuestro equipo, nuestras cosas, y ahí se empiezan a crear enlaces, porque nosotros después cuando vamos a las juntas de vecinos, no tocamos solamente nosotros cachai, tocan bandas de las juntas de vecinos, entonces nosotros colocamos backline, colocamos todo...y los ayudamos...”¹⁸¹.

La relación con el vecindario también cambia bajo la nueva metodología de acción propuesta por Zaquizami: ya no hay un nexo que se comunique con las bandas para invitarlas a participar de algún evento puntual de la comunidad local, ni es el Municipio el que invita a las bandas a 'darle un poco de alegría' al evento vecinal; ni son los candidatos ni las juventudes de izquierda o de derecha: es la banda barrial la que debe dirigirse a las poblaciones, recorrer las calles, abrir nuevos espacios, transmitir su experiencia a otros jóvenes –como así también a niños y adultos- que quieran aprender a tocar música, o armar una tocata pero no saben cómo se hace y qué se necesita para ello. Se busca, por tanto, fortalecer el vínculo con las organizaciones de base para así, en conjunto, desarrollar actividades participativas que sirvan como una forma de establecer los primeros contactos.

“Lo que pasa es que nosotros, más que allá como hacer tocatas, cuando empezamos, íbamos a los espacios comunales, hablamos con las juntas de vecinos, y hacíamos una actividad recreacional, no (sólo) que fuésemos a tocar Rock...cachai, sino que se creaba como todo un cuento de 'el día de...'. Entonces colocai un título, no sé po...ahí hacemos la hueá de las tocatas en contra del SIDA, puta...tocata de rescatar los espacios públicos, tocata de repente que pendejos que hueón, que no sé po hueón, que tienen cinco o seis años puedan estar ahí también metidos cachai, que no son solamente meter Rock n' Roll, Sexo y...sino que...como que quede un mensaje po hueón...Entonces yo creo que por eso hemos podido mantenernos también con ese tipo de personas, y a nosotros nos agrada ir...”¹⁸².

¹⁸⁰ Riechmann, Jorge: *Op. cit.*, p. 50.

¹⁸¹ Ricardo, baterista Zaquizami. Entrevista realizada el 9 de septiembre, 2006.

En este contexto, la generación de lazos sociales con otras bandas, también sufre un giro, en la medida que no sólo se busca un fortalecimiento mutuo entre bandas para sí mismas, ni para montar una tocata como fin último, sino como una manera de generar redes sociales de bandas barriales orientadas a generar un circuito de tocatas en tanto que acción directa. Ello ha redundado en la ampliación del radio de acción en las intervenciones, partiendo por la plaza, el barrio, la 'pobla', la comuna, hasta generar vínculos con bandas de otras comunas, formando una red de bandas con las cuales se intentan generar transformaciones mediante las tocatas.

“...nosotros siempre invitábamos bandas de afuera, cachai, están los Guachupé, están los Mal de Chagas que ahora son Juana Fe, cachai, con Juanito Ayala también hacíamos hartas cosas...bueno, Juanito Ayala también tocó con nosotros, con hartos locos de allá de La Pincoya, de la C.F.A. cachai, hartos locos de Hip-Hop también de allá arriba...”¹⁸³ . ***“...primero empezai por la pobla misma donde tú estai relacionado, después te vai a otros lugares que también siguen con un estado comunal, cachai, vecinal pero ya quizás ya no estay dentro de tu pobla, estay en otra pobla cachai, entonces así se van creando como los lazos, como (la actitud) barrial que nosotros tenemos, si esa es la hueá...”***¹⁸⁴ .

Sintetizando la propuesta de la banda Zaquizami, es posible afirmar que sus principales aspectos son los siguientes:

- Desarrollo de un imaginario e identidad barrial a partir de percepciones y vivencias en el espacio vital, como así también en otros espacios que posean la misma 'esencia' barrial: la vida en comunidad.
- Basándose en las experiencias locales, composición de canciones con un discurso de protesta al sistema (lo global), el cual es expresado y traspasado preferentemente a través de la performatividad de sus show.
- La adopción de la autogestión como una forma de acción desestabilizadora del sistema, sobre todo en sus aristas mercantil y estatal (lo global).
- El desarrollo de redes sociales entre bandas y comunidad local se orienta a la realización de tocatas, las que son entendidas como una forma de acción directa sobre los espacios y comunidades barriales (lo local), dirigidas a su desarrollo.

¹⁸² Ricardo, baterista Zaquizami. Entrevista realizada el 9 de septiembre, 2006.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Ricardo, baterista Zaquizami. Entrevista realizada el 24 de junio, 2006.

CONCLUSIONES

A partir de los testimonios recabados mediante entrevistas en profundidad, y de las observaciones realizadas en terreno, resulta claro que durante el período estudiado las bandas barriales han desarrollado de manera importante las relaciones asociativas entre sí, constituyéndose como uno de los rasgos característicos en este tipo de agrupaciones de rock.

Dichas relaciones asociativas se han caracterizado sobre todo por su alta flexibilidad, evidenciando una tendencia a rehuir compromisos permanentes en el tiempo. Ello, ha significado el despliegue de redes sociales en las cuales las bandas van articulándose y rearticulándose voluntaria y espontáneamente. De esta manera, las bandas barriales han propendido a organizarse privilegiando la horizontalidad en sus relaciones.

Sin embargo, pudo constatarse cómo en la experiencia puntual de Conchalí las bandas desarrollaron una organización más compleja, la que incluso involucró cierta verticalidad a través de una estructuración interna mediante directivas, reuniones, sistema de cuotas, entre otras. Ello desbordó de alguna manera el proyecto original, cuál era agrupar y coordinar bandas con el fin de potenciarse mutuamente, pero sin que ello significara su estructuración como organización. Cabe destacar que, de todos modos, el proyecto no fue trazado originalmente por las bandas barriales, sino que por terceros, lo que no impidió que al calor de la convivencia permanente las bandas finalmente desarrollaran su propia coordinación y posterior estructuración.

Respecto a los objetivos que han motivado a las bandas a establecer vínculos entre sí, los testimonios han sido claros al señalar que, en una primera aproximación, han sido

la solución de necesidades materiales inmediatas, junto con la consecución de recursos, los fines en torno a los cuales las bandas barriales han desarrollado sus relaciones asociativas. Tanto la búsqueda de espacios de desarrollo, como también de instrumentos musicales, han sido centrales dentro de las carencias que mueven a las bandas barriales a establecer vínculos sociales entre sí, sean simples o complejos, formales o informales.

Sin embargo, los testimonios también fueron decisivos al sugerir que no es posible comprender las relaciones asociativas sólo en términos de satisfacción de necesidades o adquisición de recursos. Gran parte del sustento que cohesiona a las bandas barriales se encuentra en la amistad desarrollada entre éstas, lo cual ha sido una tendencia en cuanto al establecimiento de relaciones sociales que llevan a cabo. Ya sea mediante relaciones establecidas en el contexto de la calle y el barrio, como en la instancia puntual de la tocata, la amistad que las bandas barriales desarrollan entre sí debe leerse como la presencia de lazos sociales más sólidos y perdurables que aquellos basados en la obtención de recursos o la satisfacción de necesidades puntuales.

En un plano más profundo, fue posible reconocer la construcción de relaciones identitarias entre las bandas barriales, las cuales se estructuraron principalmente en torno a problemáticas sociales compartidas, y al reconocimiento de sí mismos como actores partícipes de una 'protesta' desde lo local (el barrio) hacia lo global (el sistema) que tiene en el rock su forma de expresión. Ello decantó en la formación de un sustrato discursivo transversal a las diferentes bandas y sus diferentes estilos, sin desconocer sí los matices que dentro de dicho discurso es posible apreciar. Es finalmente este nivel de relaciones entre bandas barriales el que sustenta de manera más sólida y permanente los lazos sociales que entre éstas se desarrollan.

II

Respecto a los vínculos que las bandas barriales de rock establecen con su barrio, la investigación arrojó como resultado un importante desarrollo en la dimensión de las relaciones sociales. La evidencia fue categórica al reflejar que, en términos generales, las bandas establecen vínculos sociales a nivel de barrio sobre todo en la instancia de las tocatas barriales. Es en ellas donde las bandas generan lazos de cooperación con el 'público' y los 'colaboradores', ya sea en un nivel pragmático, de amistad, participativo o identitario, siendo este último el que a todas luces cohesiona más sólidamente a las bandas con quienes conviven en su barrio. Tal cual sucedía en las relaciones entre bandas, es el reconocimiento de problemáticas sociales compartidas en el barrio (lo local), la denuncia -a través del rock- de la incompetencia del sistema (lo global) en la solución de dichas problemáticas, y la denuncia de la irrealidad presente en las imágenes de éxito que instala en la sociedad, lo que se posiciona como referentes identitarios.

No es posible sostener -salvo excepcionales casos- que las bandas barriales hayan establecido una relación de identidad con su barrio en tanto espacio vital local, es decir, un sentimiento de pertenencia, apego o afiliación al entorno concreto significativo. Ni las fuentes testimoniales, ni el discurso lírico presente en letras de canciones, reflejan la

presencia de indicadores físicos o simbólicos que hagan referencia a elementos propios del barrio en el que se desenvuelven, y que sean generadores de sentido en las bandas. Si bien es cierto, las problemáticas sociales compartidas (desempleo, represión, carencias, etc.) son vividas a diario en el contexto de lo local, no es en éste donde se afincan sus lazos de pertenencia.

III

Lo anterior deriva en que las tocatas pueden comprenderse como la instancia más idónea en la que se despliegan los vínculos sociales entre las bandas y su barrio (en la dimensión social de éste, claro está), junto con ser el momento donde la participación es maximizada por todos quienes se involucran en él, ya sea como 'músico', 'público', 'colaborador'. Más aún: es en la tocata donde se construyen y revitalizan sentidos de pertenencia colectivos, los cuales son la matriz de los vínculos más funcionales y flexibles que entre las bandas y el barrio se originan y que corresponden a su dimensión más visible e inmediata. La consecución de recursos y cooperación no corresponden al fin último que mueve a las bandas a generar lazos entre sí. De algún modo, todo ello está orientado a la posibilidad de expresar y refortalecer su discurso a través del rock, sobre todo en las tocatas. Por tanto, el despliegue de redes sociales va en directo beneficio colectivo no tanto por la posibilidad cierta de poder montar una tocata -por ejemplo- sino más bien porque en dicha instancia se podrá renovar y revitalizar los vínculos identitarios en torno a los ejes ya mencionados, así como también el rol participativo que cada cual asume como propio.

No obstante, y pensando en la posibilidad de que las bandas barriales de rock hayan contribuido al desarrollo local, es necesario señalar que todo el proceso de establecimiento de relaciones sociales (redes) y construcción de identidad, no ha sido dirigido por el grueso de las bandas barriales hacia la generación de propuestas y acciones orientadas conscientemente hacia lo local, su barrio, que es donde finalmente se viven los problemas compartidos. Ha existido más bien una fuerte tendencia entre las bandas barriales a desarrollar discursos líricos y acciones performativas que apuntan a desacreditar y poner en duda la legitimidad en el plano de 'lo global' y sus caras más visibles (sobre todo el Estado, mercado, iglesia, medios de comunicación).

Al intentar establecer qué sentido tenía para las bandas participar en tocatas realizadas en espacios barriales (como por ejemplo sedes sociales, comunitarias, colegios, etc.), los testimonios fueron decidores, entregando claras señales de que no existía una conciencia desarrollada que estuviese orientada a efectuar un aporte, una transformación en su comunidad. Ello se constata en la abundancia de expresiones que hablan de un 'aprovechar los espacios', ir 'donde nos inviten', 'ir a todas', etc. y la ausencia total de expresiones como 'abrir' o 'intervenir' espacios, de manera sistemática y conscientemente organizada en pos del desarrollo local.

Sólo en ocasiones muy particulares es posible constatar una incipiente formación de conciencia donde: i) las tocatas en espacios barriales son consideradas como instancias

especiales donde las bandas y el 'público' de la barriada se identifican, en la medida que las problemáticas sociales les son comunes; ii) existe la posibilidad de aportar en lo local a través de las tocatas u otras formas

***“Es que lo que pasa es que también, por lo menos lo que pasamos nosotros compartimos siempre...bueno yo...todos venimos de poblaciones...y todos compartimos lo mismo y todos...chuta (...) estábamos haciendo algo por la causa de nosotros, por los pobladores, y ahí empezó todo a generarse, más encima que también habían amigos que también les gustaba la música de nosotros y empezábamos y empezó todo a generar ya más...más volumen, y ahí...o sea (...) todos los pobladores viven eso, y todos trabajan para subsistir a su familia y tirarla pa' arriba, tratar de tirar...puta, aunque sea un poquito pero todos tirar pa' arriba...”*¹⁸⁵ .**

Sin embargo, y tal como he señalado, no es posible afirmar que en la generalidad de los casos se pueda apreciar una toma colectiva de conciencia a tal punto que las bandas hayan intentado hacer de las tocatas una instancia de transformación social.

Ello también fue advertido por quienes, desde el Municipio, tuvieron contacto con las bandas durante el período estudiado: es generalizada en los monitores municipales a cargo del desarrollo juvenil la idea de que las bandas barriales no fueron concientes ni de la atracción que generaban como movimiento (tanto hacia otras bandas como hacia el 'público'), ni del rol social que pudieron haber asumido, prevaleciendo el desarrollo de la tocatas y el interés por la difusión de su discurso como su norte más claro. Sin embargo, también parece ser un hecho que en el Municipio, siendo concientes del potencial que poseían las bandas como sujetos sociales, se priorizó la participación más superficial –y funcional- de las bandas como aderezo artístico cultural de los eventos vecinales.

***“Unos querían ser famosos, otros querían grabar un casete en aquella época, pero nadie entendía también la labor social que ellos cumplían. Entonces, pa' nosotros fueron súper importantes los músicos de aquella época, porque en el fondo nos abrieron los espacios, nos creyeron, eran nuestros voceros frente a sus pares; ellos empezaron a abirnos las puertas; ellos nos permitieron entrar a lugares que pa nosotros eran imposibles...”*¹⁸⁶ . *“Hacíamos tocatas en las poblaciones, eso es verdad, actividades juveniles que hacíamos en las calles, entonces ¿a quién invitamos? (...) Nosotros sabíamos que contábamos con un...no sé...con un capital humano, musical, rockero, ahí instalado al lado de nosotros, que era un aporte, entonces como programa teníamos la responsabilidad de hacer actividades en los barrios, hacia fuera... ¿y a quién llevamos? Y llevábamos rockeros (...) No había una participación, organizada, ordenada, que tú dijeras ‘ya...este tipo se plantearon como objetivos abrir espacios de participación rockera, en la comuna de Conchalí’...jamás, yo creo que la misma dinámica los llevó a eso, los llevó y unos cacharon y otros no cacharon”*¹⁸⁷ .**

¹⁸⁵ Perro, bajista Faltan Money's, entrevista realizada el 17 de agosto, 2006.

¹⁸⁶ Cristian Araya, monitor municipal, entrevista realizada el 21 de junio, 2006.

¹⁸⁷ Nicolás Véliz, monitor municipal, entrevista realizada el 1 de agosto, 2006.

Parece ser incuestionable que la relación entre bandas e institucionalidad seguía estando en un plano de negociaciones, de ‘transar para obtener’, de ‘doblar la mano’ a la desconfianza juvenil y ‘aprovechar’ los recursos de la oficialidad. En es escenario, no se pudieron generar puentes de comunicación y afiatamiento tales que reorientaran la dirección del movimiento de bandas hacia, por ejemplo, la apertura y apropiación de espacios orientados a desarrollar la participación de la comunidad local.

De esta manera, la tendencia general de las bandas barriales ha sido, durante el período estudiado, a desarrollar un discurso de protesta hacia el desfavorable sistema en el cual se ven insertos, pero sin que ello se traduzca en propuestas positivas y transformadoras a nivel de lo local, a nivel de barrio. Así, mientras por un lado las tocatas barriales revitalizan discursiva y performativamente la identidad colectiva y las redes sociales, por otro lado pierden la sinergia generada en su interior al no conducirla hacia la acción en el entorno.

Esto ha ocurrido sobre todo en la medida que las bandas barriales no han construido un sentimiento de arraigo con su entorno cercano, con el espacio barrial, lo que resulta de gran importancia puesto que es dicha relación identitaria con el barrio (‘lo local’), lo que finalmente influye y orienta el accionar conciente de determinados actores –las bandas barriales- hacia la generación de proyectos tendientes a mejorar las condiciones de vida en dicho contexto local, solucionando las problemáticas que el sistema genera y que el gobierno central no es capaz de remediar. En ese contexto, las bandas ven en las tocatas la posibilidad de expresarse ‘reflejando’ una realidad, remeciendo y (ojalá) provocando una reflexión y un cambio en el oyente a través de la palabra y la acción escénica.

El análisis de una banda en particular, Zaquizami, dio cuentas de cómo efectivamente la construcción de identidad en torno a su espacio local, el barrio, resulta central a la hora de asumir una actitud de intervención en él, concientemente proyectada y desarrollada a través de las tocatas. Más que en el discurso lírico –que abunda en críticas al sistema (lo global)- es en los testimonios de los actores donde mejor se puede apreciar la presencia de referentes barriales que dan cuenta de una relación identitaria barrial en construcción.

De este modo, el desarrollo de redes sociales con otras bandas, así como también con la comunidad local, poseen una orientación predefinida, cual es realizar un aporte en el entorno social del barrio, mediante la intervención y apertura de espacios para potenciar la participación de la comunidad.

Bibliografía

- Carrasco, Eduardo (Ed.): *La cultura durante el período de la transición a la Democracia. 1990 – 2005*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2006
- Costa, Pere-Oriol: *Tribus Urbanas*, Pidos, Barcelona, 1996.
- Duarte, Klaudio: *Juventud popular: el rollo de ser lo que queremos ser, o ser lo que nos imponen*. Colectivo de Educación Popular Juvenil Newenche, LOM Ediciones, Santiago, 1996.
- ___: *Participación comunitaria juvenil. Miradas desde las lunas y los soles en sectores populares*, Colectivo de Educación Popular Juvenil Newenche, Santiago, 1997.
- Diagnóstico y focalización de la pobreza en Conchalí: un desafío para la acción social y el desarrollo. Dirección Desarrollo Comunitario. Departamento Asistencia Social. Diciembre, 1993.*
- Durston, John: “¿Qué es el capital social comunitario?” Serie Políticas Sociales, nº 38, CEPAL, División De Desarrollo Social, Santiago de Chile, julio de 2000.
- Escárate, Héctor: *Hitos del rock en Chile*. Tesis de grado para optar a la Licenciatura en Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1990.
- ___: *Frutos del País. Historia del rock chileno*, FONDART, 1995
- ___: *Canción Telepática: Rock en Chile*. ED. LOM 1ª. Ed junio 1999
- Frith, Simon: “Música e identidad”, en Hall, Stuart: *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amarrortu, 2003.

- Gallastegui Vega, Joaquín: *Reflexiones sobre el concepto de barrio*, Universidad de Playa Ancha, Facultad de Humanidades Valparaíso, 2004.
- Godoy, Álvaro (Ed.): *Música popular chilena: 20 años, 1970-1990*. Ministerio de Educación, División de Cultura, Santiago de Chile, 1995.
- González, Juan Pablo: *Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005
- Illanes, María Angélica: "El proyecto comuna en Chile (Fragmentos) 1810-1891", *Revista Historia PUC*, nº 27, 1993.
- Jocelyn-Holt, Alfredo: *El Chile Perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago de Chile, Planeta, 2001.
- Maza, Gonzalo: "Sociedad civil y construcción de Capital Social en América Latina: ¿Hacia dónde va la investigación? Ponencia presentada a la 4ª Conferencia Internacional de la International Society for Third Sector Research (ISTR). Dublín, 5 al 8 de julio 2000
- Moulián, Tomás: *Chile Actual: anatomía de un mito*. LOM Ediciones, Santiago.
- Palma Solís, Jennifer: *Movimiento popular y comunicación. El caso de Radio Villa Francia (1982-2004)*, Informe de seminario de grado para optar al grado de Licenciatura en Historia. Universidad de Chile, Santiago, 2004.
- PNUD "Más Sociedad para Gobernar el Futuro. Desarrollo humano en Chile", PNUD, Santiago, 2000.
- Programa Comunal de Superación de la Pobreza*. Comité de Superación de la Pobreza. Ilustre Municipalidad de Conchalí, Secretaría Comunal de Planificación y Coordinación, 1996.
- Raposo Q: *Territorio comunal y lugar de vida*, SECPLAC y CEDVI, 1992.
- Rebolledo Rissetti, Loreto: *Las Experiencias de Participación y Actoría Social de los Jóvenes en las Escuelas de Rock como Aporte a la Construcción de Comunidades Locales en Conchalí y Renca*. Seminario de Grado para optar al Título de Asistente Social y al Grado Académico de Licenciatura en Trabajo Social con Mención en Desarrollo Local. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 2004.
- Riechmann, Jorge: *Redes que dan libertad*, Editorial Paidós, España, 1994.
- Salas, Fabio: *El grito del amor. Una actualizada historia temática del Rock*. LOM Ediciones, Santiago, 1998.
- _____: "El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso", en Torres, Rodrigo (Ed.): *Música popular en América Latina*, Departamento de Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, marzo de 1999.
- _____: *La primavera terrestre. Cartografía del Rock chileno y la Nueva Canción chilena*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003.
- Salazar, Gabriel: *Historia Contemporánea de Chile*, LOM Ediciones, Santiago, 2002, volumen 2 y 5.
- _____: *La historia desde abajo y desde dentro*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, 2003.
- Salerno, Daniel: "Guitarras, pogo y banderas: el 'aguante' en el rock". Instituto de

Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. UBA.
Zarzuri, Raúl: *Jóvenes: la diferencia como consigna*, CESC, Santiago, 2005

Discografía

Arkólikos Anónimos: "A la salud de los Muertos" (1994)
Ateos Gracias a Dios: "Skándalo" (1996)
Faltan Money's: "Rehabilitados" (1997), "Somos el futuro" (2002)
Represalia: "Libertad de información" (s/f registrada)
Sinergia: "Conciencia social" (1993)
Escuelas de Rock (compilado 2003)

Testimonios

Bandas

Arkólikos Anónimos, entrevistas realizadas el 11 de junio, 30 de julio y 23 de septiembre, 2006.
Ateos Gracias a Dios, entrevista realizada el 18 de agosto, 2006.
Distorsión Nocturna, entrevistas realizadas el 26 de agosto y 24 de septiembre, 2006
Erupción, entrevistas realizadas el 10 de mayo y 22 de septiembre, 2006.
Exile, entrevista realizada el 10 de mayo.
Faltan Money's, entrevistas realizadas el 11 de mayo, 4 de junio, 17 de agosto y 25 de septiembre, 2006.
Represalia, entrevista realizada el 25 de agosto, 2006.
Sinergia, entrevistas realizadas el 5 de mayo, 13 de junio, 7 de septiembre y 9 de septiembre, 2006.
Zaquizami, entrevistas realizadas el 24 de junio y 9 de septiembre, 2006.

Red de apoyo, colaboradores, Municipio

Araya, Cristian, entrevista realizada el 21 de junio, 2006.

Rock y asociatividad al norte del Mapocho:

Perico, Jorge, entrevistas realizadas el 24 de abril, 10 de mayo y 26 de septiembre, 2006.

Sottolichio, Carlos, entrevista realizada el 4 de agosto, 2006.

Véliz, Nicolás, entrevista realizada el 1 de agosto, 2006.

Material Audiovisual

“Los jóvenes y la música”, programa El Mirador [videograbación] / cond. Patricio Bañados; ed. Ricardo Astorga; prod. Marta Rivas; dir. Gabriela Tesmer, Santiago, Chile, Televisión Nacional de Chile, 1995.

Colección personal facilitada por Jorge Cabello (Escuelas de Rock)

Colección personal facilitada por Gustavo (Distorsión Nocturna)

APÉNDICE

ENTREVISTA GRUPAL N°1

Banda: Faltan Money's

Fecha: martes 4 de junio del 2006.

Simbología utilizada:

A: Daniel

B: Camión

C: Perro

D: Feña

A: Bueno, la vez pasada estuvimos hablando de los inicios de la banda, cómo se formaron y todo eso, y lo habíamos dejado hasta que entraba Camión...no sé po...de repente podríamos retomar desde ahí...

C: Que empiece Camión...

A: Camión: no sé si quiere...

B: Faltaba más...

A: Tocaba en otra banda tengo entendido...

B: Yo tocaba batería en Arkólikos Anónimos, en los inicios...inicios...inicios, inicios. Ahí ya tocaba el "Perro", con los cabros, en Faltan Money's...éramos la competencia (risas). Y...nada po weón...después de un rollo que hubo, que no contaré...me escapé de ahí po weón...y yo tenía...siempre me gustó escribir...y tenía un cuaderno lleno de canciones, un cuaderno de cien hojas, de estos chiquititos...y se lo pasé al "Perro", y "Perro" hizo dos temas al toque...

A: ¿Y por qué se lo pasaste?

B: Porque yo creo que instintivamente dije aquí me embarco weón (risas) iba directo a otra weá, me lancé no más, tenía letras, dije "estas weás tengo que decirlas" y me lancé...de primera decía puras chuchás sí...hay unas grabaciones que...las destruí todas...los que quedan ya los mandé a matar, porque de veras me avergüenzo de aquello (risas).

A: ¿Por qué? ¿Qué onda con esas letras? ¿Desaparecieron?

B: No, la primera cantá con los cabros en el Municipal de ahí de...de la Juanita Aguirre en el...

C: En el comunitario...

B: En el comunitario de la Juanita Aguirre...

A: ¿Qué eran los comunitarios? Sorry, es que la otra vez tú (Peki) también hablabai de los comunitarios, y yo no cacho mucho de eso...

C: Los comunitarios son parte de...como de las poblaciones...como el centro de...donde se juntan todos para hacer eventos, cachai...

A: ¿Cómo un centro vecinal, una onda así?

C: Claro, un centro vecinal, y todos lo piden pa hacer eventos, organizarse pa pedir monedas pa...pa tal persona, o sea, todo a beneficio.

A: Entonces la primera fue en el Comunitario de la Juanita Aguirre. ¿Ahí fue tu estreno?

B: Sí...sí...el estreno mío, y yo (...). Me tomé unas copas pa...yo creo...pa...los nervios, y se me pasaron las copas po... ¡quedé como cuero con este weón (refiriéndose a "Perro") atrás del escenario! ...raja po weón... (risas).

C: Y me echa la culpa a mi (risas)

B: Y yo, claro, grité ahí sus chuchás y weás, improvisé algunas chuchás (risas) pero todo pasando partió...y ahí me lancé a la vida...

A: Por lo que me contaba el otro día el "Perro", fue como bien espontáneo, o sea, tú pasaste tus letras, igual como que ellos sacaron tus canciones, pero a la larga eran tus canciones y ¿Cómo que ya había onda? ¿Se conocían igual de antes con los Arkólikos?

B: No, es que lo que pasa es que yo vivía justo donde pasaban todos estos locos a la casa de los Vásquez, que eran los Arkólikos Anónimos, se iban de repente pa allá, pasaba el "Remachado", el "Perro"...

A: ¿Eso por dónde es?

B: En José Miguel Carrera con Zapadores pa adentro...ahí pasaban, ahí nos juntábamos. Bueno yo, en esos tiempos no...estaba como que recién (...) y cachaba a estos locos y dije "ya, esta weá me interesa". Y a mí me gusto siempre la volá de...yo tenía un amigo ahí el "el Botella", ¿te acordai? Y grabábamos weás así, weás locas pegándole a un cuaderno, qué se yo, y nos cagábamos de la risa desde muy temprana edad, así que ahí dije yo "juegue"...y me lancé no más po...Y de ahí, como jugando, dije yo, cuando tuve este problema con los muchachos estos, los Arkólikos Anónimos, dije "puta, este wéon (refiriéndose a "Perro")...tipo serio", o sea (risas). Y le pasé el cuaderno...(risas). Sí que fueron momentos...momentos cruciales po wéon...imagínate tú po, ahí después este hombre aquí, fui testigo de esa weá, de la guitarra amplificadora en mini componente, y sonaba bonito...tú le pegabai al...igual, en ese tiempo la batería era una caja, unos timbales de cumbia, un hi-hat sin esta weá...

D: "Sin esta weá", especifica eso porfa (risas).

B: Y hay unas grabaciones de esa weá el bombo era una weá de palo...

C: Está grabado, pero no sé donde está...

B: Tenía un cuero de conejo la weá, y en ese tiempo...

C: No sé si era de conejo...

B: Si era de conejo, así dao vuelta...y con un pedal que era de palito, con una weá...pero igual po...y ahí empezaron a salir temas...

A: ¿Cuáles fueron los primeros temas que empezaron a sacar ya con letra porque, por lo que me contaba él antes eran como cover y algún tema instrumental propio, pero así como temas propios con letras?

B: El primer tema al que el "Perro" le puso música fue "Hipócrita", con una letra mía.

A: ¿Y de qué hablaba "Hipócrita"?

B: "Hipócrita" era una pelá de cable contra, contra los curas y toda la weá (...) pero así en crudas palabras po. De hecho lo hemos sacado últimamente en los ensayos y me he dado cuenta que con la velocidad que cantaba en esos tiempos, ahora no...me quedé pillado, así...de repente unas letras las amplié así...o sea las amplié y después las reduje...

D: De una forma más intelectual ¿no? (risas).

B: La weá compadre es que salieron varios temas y yo me lancé no más wéon. Y empezamos a tocar, a tocar, a tocar...CDJ salió...estos locos ya estaban moviéndose en el CDJ...

A: Eso, eso...si pudiéramos... ¿cómo llegan ustedes al CDJ?

B: Ahí "Perro" podría...

A: "Perro", por favor...

C: Lo que pasa es que fue igual re cuático, porque igual nosotros como nos juntábamos en la Gonel, o sea, salió un proyecto y conocimos un amigo ahí, Cristian

Rozas, y de repente me dijo “oye, y por qué no se meten aquí, están creando un centro juvenil para...para las artes po”. “Ya po, igual po, metámonos, que...más vale estar aprovechando las cosas de la Muni que estar webiando ahí en la casa ahí sin hacer...aparte de fumarse un cuete, vamos pa allá po”. “Ya, vamos”. Nos invitaban a la piscina, a la playa, toda la weá, y nosotros así, ya po, aprovechando no más (...) Y la weá es que...puta, fue un lanzamiento cototo, después ya hacían foros, dibujos, y nosotros ahí con el Iwar, y el Undatum, y el “Reco”, un amigo que (ríe) en vez de decirle manager le pusimos “mámager” (risas).

B: El hombre que hacía reír...

C: Él era un tipo muy chistoso el culiao, ya...nos cagábamos de la risa, pero igual todavía, porque de repente “oye chiquillos, nos salió una tocata allá...”. “Ya, vamos”. El loco igual se movía en su sector cachai, y como lo conocían también como era parte de la banda porque también andaba acarreando cosas, buena onda. La weá “ya vamos al CDJ, están construyendo el Centro Juvenil”, “ya, dónde”. Partimos todos y habían hartos colegas, de todo...Sinergia, también partió de ahí po. Y nos pusimos a ver, toda la weá. “Ya, aquí está el primer ladrillo” y veo una weá pelá ahí po (risas), donde tocaron ustedes, una weá pelá así (risas) Y viene no sé quien y dice “aquí está el primer ladrillo para construir el Centro de Desarrollo Juvenil”. ¡Ladrillo culiao, lo veiai así, veiai los fierros culiaos pa todos lados, y no cachabai que weá po (...) y todos confiados, y tú “ya po, eso será de nosotros”. Pasó el tiempo, pasó el tiempo...se demoró un año...yo cacho que menos de un año, la weá es que “ya, acá está”, y de repente fuimos a ver, estaba la misma infraestructura que está donde tocaron, la misma, menos el techo, al aire libre. “(asombrados) Ahh... después podremos venir a ensayar acá...” y ahí ya...nosotros ya nos ganamos el derecho, desde el principio, porque a nosotros nos habían llevado a ver “el ladrillo” po (risas), nos ganamos el derecho a toda esa weá porque igual participamos, igual les seguimos el juego po, o sea...

A: Oye, y mientras tanto, tú me decí que pasó como un año entre que estuvieron en ese acto y que lo construyeron... ¿hubo como algún movimiento que se empezó así a generar? Como que...o sea me refiero a si se juntaban las bandas, en algún lado...

C: Es que habían hartos, hartos chiquillos po, o sea, unos hacían teatro, otros iban por apoyar la causa, y otros que hacían música como nosotros, y habían grupos folclóricos, (...) pero nosotros igual po weón, como toda la weá se fue íbamos a tirar la talla con todos los weones pero nada más...no nos involucrábamos mucho...

A: ¿Mientras no estaba construido no funcionaba de...

C: Si po, lo que pasa es que nos juntábamos a hacer los...nos juntábamos en el Balneario de Conchalí, nos juntábamos todos ahí, hacíamos sus reuniones, sus bosquejos, “cómo quieren que sea este centro de desarrollo”, y nosotros “no, esto, una sala pa nosotros pa ensayar, y pa las bandas que vengan más adelante”, así al tiro, de una...pa los que organicen música, tienen que hacer una sala pa música, cachai...Y después llegó el tiempo, el tiempo y ahí...nos invitaron a tocar, nos invitaron a tocar a todos lados, nosotros aprovechando, y aprovechamos también po, porque en el circuito que hicieron igual fue por la de (recuerda) eh... “Su centavo por la Municipalidad” que los locos la llevaban, pero nosotros no estábamos ni ahí, nosotros nos interesaba tocar,

“puta, vamos a tocar, vamos a tocar a tal lado, vamos a todos lados”.

A: O sea como que el rollo municipal igual a ustedes como que no...

C: No po, si la weá a nosotros no...no nos involucraba mucho, pero es que nosotros estábamos recién empezando...cachai...nos gustaba eso po, o sea...

B: Webiar, llevar amigos...todo el mundo...al final no estábamos ni ahí con los weones...

A: ¿Quiénes como que empezaron a organizar ese rollo, tú me hablabai recién como de unas reuniones, donde les empezaron a preguntar cómo querían que fuera...quiénes eran como los gestores?

C: Eran los mismos, o sea, eran Cristian Araya, Cristian Rozas, no me acuerdo quien más...otra mina que también andaba por ahí...

A: ¿Pero era toda gente de la Muni...?

C: Claro, en todos trabajaban pa la Muni, pero los locos no estaban ni ahí con la Muni, porque los locos...los locos trabajaban porque tenían su sueldo cachai, dependían de eso no más po, ellos se movían con la gente...

A: ¿Y como qué circuito empezaron a armar que tú me hablabai...?

C: El de la Coordinadora...

B: La Coordinadora de Rock po...esa weá fue...

A: ¿Qué tal fue eso?

B: Quedó la patá, llegó un momento en que empezaron a aparecer bandas...

A: ¿Cómo se empieza como a armar esta Coordinadora? Yo igual he hablado con hartos grupos, y me gustaría saber como su punto de vista, como ustedes perciben...incluso aparece un nombre, “Coordinadora”, o sea como que no está en el aire, tiene un nombre...entonces...desde su punto de vista...cómo fue esto...o sea... ¡expláyense!

B: La Coordinadora de Rock fue un movimiento que dejó la cagá...igual...llegó cualquier banda, de todos lados, Punte Alto venía gente, Puente Alto, Estación Central, de acá, o sea, perdón de Vivaceta el sector de allá, Independencia, Recoleta...todo el mundo la coordinaba...y se armó un movimiento...había de todo, de todo tipo de música...

C: Lo que pasa es que se generó más por las bandas que empezaron a llegar, pero igual de a poco...

B: Pero deja...pero espérate po “Perro”...en esa weá estuvimos desde los inicios, desde el primer ladrillo...

A: O sea...ustedes siempre estuvieron ahí...constantemente...

C: Claro...por eso los espacios no nos han faltado allá en el CDJ...

B: Si po...nunca nos han dado...siempre hemos tenido buenas vibraciones pa hacer tocatas...

C: O sea, en este tiempo...porque igual cachai que...en el tiempo en que estuvo eso fue...el alcalde...el Sottolichio; después hubo una vieja que no sé quién, y no hubo ningún evento; pero después supimos que de nuevo estaba el Sottolichio por ahí y nos embarcamos po, o sea...llegamos y... “pidámosle la weá a estos weones...si estos weones ya...”

A: ...ya los cachan...

C: Cachai...nos metimos...y eso es lo que pasó...porque estaba todo muerto...o sea, en ese tiempo...

A: Esto, cuando empieza la Coordinadora...esto es como 93...94... ¿más o menos? Porque tú (refiriéndose a Camión) entraste a inicios del 93...?

C: El 94 fue...porque el 92 con el Iwar...el Iwar casi a principios del 93, en el verano...claro...en enero...ahí empezó a...ya teníamos hartos repertorio y ahí nos juntábamos con ellos, y ahí empezamos como a...

A: Y empezaron como a entonces a organizar con esta Coordinadora, empezó como a organizar un circuito de tocatas, ¿una onda así?

B: Claro, no y la Coordinadora era en el fondo...éramos la Coordinadora (remarca el “éramos”). Nosotros, aunque después la weá se empezó a poner seria, incluso apareció un ministro de educación, Sergio Bitar, estuvo ahí cuando era ministro...

C: ¿Estuvo?

B: Bueno, no me acuerdo, era un viejo culiao que fue y toda la weá, y estuvimos ahí, cagaos de la risa, el protocolo, y nosotros (aguanta la risa).

C: No cachábamos nosotros...

B: Y se regaló un sistema de amplificación, una mesa, unos bafles, torre y cuanta weá, un power, y micrófonos...y desde ese momento, en que hubieron, como quien dice, “acciones” disponibles, los que la llevaban en la weá se pusieron municipales...y empezaron a envenenar a la gente...se notó. Porque varios locos...o los locos empezaron y envenenaron a la gente –que sería lo más grave puede ser, es una de las teorías- pero la weá se empezó a pudrir: el interés por los equipos, el atao con los equipos. Se hacían tocatas, pero de repente le ponían color, “y no weí po, si la ganamos nosotros, la Coordinadora”. “Es que, no es que calmao”. Y la weá se empezó, empezó, empezó...y hubo un tiempo en que se pudrió la weá y ahí nos fuimos de la Coordinadora de Rock nosotros...estuvimos hartos tiempo sí...Ahí en eso pasaron las Escuelas, unas mejores tocatas weón... ¡la cagá!

A: ¿Conocieron otras bandas también?

B: ¡Puuu! Pasó cualquier banda también por ahí po, Los Tetas, Santo Barrio, Los Morton, Fiskales, Machuca. Incluso una vez –pa que cachí- llegaron unos locos así y andaba yo así... ¿andaba con vos “Perro”?

C: Pero si no me hai dicho po weón...

B: Ahí en el CDJ donde llegaron los Flores Magon...

C: ¡Ah! Pero si tocamos con ellos po...

B: Si po pero estábamos los dos ahí...aparecieron unos locos...no sé en qué andábamos, porque nosotros solíamos frecuentar harto el CDJ, íbamos a tomarnos nuestro copete en ese tiempo...eran nuestros tiempos de vagancia...y Rock and Roll...gozar...éramos unos viles hippies...Y un día andábamos en el CDJ (ríe) y veníamos caminando por Dorsal hacia Independencia, desde Vivaceta hacia Independencia, y vienen unos locos así rubiecitos, una mina bonita así...unos ojos verdes...unos locos así...bonitos los weones, y nosotros así...y se acercaron...y trataban de expresarse en francés...(imita el acento) la coordina...la coordinadora..." ¡Ah! Y nosotros "aquí y acá" y empezamos cierto...y los locos venían...era la Brigada Flores Magon, unos locos de Francia, y los locos andaban lanzados a la visa acá en Chile, llegaron a moverse y los contactamos po, y ahí les dimos datos de los BBs, les dimos teléfonos, y los locos se movieron y ahí se instalaron, y después hicimos una tocata a la semana, dos semanas después...en eso andábamos parece, y los invitamos a tocar y los locos felices tocaron y toda la weá, y...los locos de Francia po...

A: Buena...oye, y de esas bandas que empezaron a conocer, con las que se empezaron a juntar, con alguna como que tuvieron una relación más cercana que otra o...

B: En esos tiempos con Sinergia...

A: ¿Eran como los partner?

B: Puuu donde tocaban los locos íbamos a armar la fiesta...aonde llegábamos era un público fiel...a apoyarlos y a gozar po, si los weones siempre fueron buenos...siempre tocaban bien los culiaos así que...estábamos ahí gozando ya...en buena onda...Así es que...con ellos nos movimos po weón, y tocábamos juntos en colegios, y en comunitarios...

A: ¿Después se empezaron un poco a separar los caminos?

C: Es que lo que pasa es que igual, nosotros...después no nos juntábamos tanto, después nosotros tocábamos harto, cachai, tocamos harto en ese tiempo, porque salimos del CDJ...

B: Tocábamos todos los fines de semana...

C: Todos los fines de semana...en La Pintana, en La Bandera, en La Victoria, me acuerdo de (...) en Puente Alto...

B: La Cúpula del Parque Ohiggin's...

C: Y cachai que tocamos en todo Santiago, pero nos separamos del CDJ, ahí ya nosotros nos fuimos...

A: ¿Por qué se...?

C: Porque pasó eso, lo que dice Camión...

A: ¿Lo de...

C: Que lo que pasa es que los locos se pusieron muy burocráticos también...

A: ¿Cómo una organización muy rígida?

C: Claro, porque los weones (...)

B: Es que los weones nos tenían a nosotros la chapa del alumno desordenado dentro de la weá, pero...pero igual cuando nos poníamos la (camiseta) sabíamos cuando era cuando.

A: ¿Y cómo se empezó a armar como una...organización adentro, así como con directiva, una onda así?

B: No, ellos tenían como un plan hecho.

A: ¿Quiénes ellos?

B: Godoy, Araya, Araya lo llamaron después...primero era...

A: Pero de la Coordinadora...

C: Lo que pasa es que habían bandas que estaban muy metidas cachai, son bandas que son Erupción me acuerdo, Bajo Mundo, y grupos que nunca tocaban po...

B: ¡Exile!

C: Exile...que nunca tocaban en vivo, o sea, yo cacho que las únicas veces que tocaron fue en el CDJ, yo creo, lo único, porque nunca más salió, incluso...

B: Una vez (ríe) ¿Perro te acordai cuando llegó, te acordai de ese programa El Mirador?

A: Si...con Patricio Bañados...

B: Llego al CDJ, si pue...llegaron, pero no llegó Patricio, me llamó y me dijo weón no puedo ir, estoy ocupado...(risas)...Y la weá es que llegaron y nos hicieron una grabación y los weones quedaron pegados con nosotros por el nombre, el loco que iba encargado como de todo los weones, “¿Faltan Money’s? Buen nombre” Y (...) fuimos a comprar cerveza en el furgón de TVN, a comprar marihuana te acordai, fuimos a grabar allá al cerro, donde vive el “Perro”, pa allá nos juimos, y los locos...nos fumamos un pito, ya...fumamos, y nos pusimos a conversar...salió la p de todo eso, ¡pero salgo con así unos ojos, inyectados cachai! Y sabí que weón, lo pasamos re bien, salió esa weá, nos grabaron tocando...

C: Los locos a todos no filmaron, lo que pasa es que...y ahí como que también...fue como envidia también, porque igual los weones nos tenían como recelo de abajo, como que al hacer sus reuniones... “¿Faltan Money’s?” Como que no nos nombraban nunca...

A: Las otras bandas...esas como que la llevaban...

C: Claro, claro, los que se apoderaron...

B: ¿Sabí lo que pasa? Yo te voy a contar por qué fue esta weá. Mira, habían unos grupos...unos grupos que ya no existen yo creo. Por ejemplo, te nombro uno pa contarte la historia: Reyes de Camelot. Eran unos locos que tocaban un rock así medieval y weás, pero se iban en la volá y le ponían wueno, pero eran fomes. Nosotros, cachábamos...no me gustaban. La weá es que en ese tiempo llegaron las escuelas de Rock, y se armó toda la tonga, todos los locos iban a clases, todos emocionados, clases de esto, clases de esto, tú, yo, aquí, acá, nos juntamos después...Y nosotros íbamos... ¡ja volarnos! Entrábamos un rato, y...en los comienzos incluso nos volábamos (risas) con Godoy, pero fueron la p y después ya como que nosotros teníamos pasada libre. Y cuando fue

la...hicieron todas sus tesis, todas sus clases, de historia del Rock and Roll, con Narea, percusión con un rubio así...un weón grandote...

C: Ah, si, pero no me acuerdo del nombre....era cubano.

B: Y todas las manos (...). Redolés apareció por allá...y qué onda, que...llegó la hora de tocar, audicionar, todos en una sala, o sea (...) ¿cuántos temas tocaba? Eran como veinte minutos...?

C: Claro, no, eran como tres temas.

B: Como tres temas pa cada grupo, pero eran...no todos el mismo día...y tocamos y Godoy dijo, “weón puta...” un tema nuevo que teníamos, Nobel Engaño... “ta bueno este tema ¿ah? Ya...” Pasó toda esta weá, llegó la hora de la premiación de la premiación de las Escuelas de Rock, todo el mundo emocionado esperando una cabida en la grabación, que era el primer casete de Escuelas de Rock...

C: En estudio ¿ah?

B: En estudio, que era la weá más preciada en esos tiempos, así...grabar una weá pulenta. Y ese día, nosotros como siempre weón, yo creo que estaríamos quizás un poco más acomodados dentro de la escena rockandrollera nacional, si no hubiéramos sido tan reventados...la pulenta...gozábamos demasiado...se nos pasaba la mano, y...la weá es que...¿Perro?...

C: ¿Qué? Cuéntale no más la weá si...

B:...pero...háceme un ayudamemoria...

C: Lo que pasa es que estaban todos concentrados, estaban todos metidos en la weá, estaban demasiado...fue como una “ah, esta weá es muy importante”, una weá así...

B: Era como la PSU... “voy a dar la PSU”

C: Y estaban todos muy metidos en la weá, y nosotros...el Iwar por allá, fumándose un cuete... ¡y se lo llevaron preso po! Estaba arriba de la micro el culiao! Porque estaban hasta los pacos, y se lo llevaron...estaba arriba con Vitorio, con otro amigo, un colega, lo pescaron, con Vitorio weón, y después el Jorge...el Jorge Narea, hermano del Claudio Narea, salió corriendo, nosotros lo cachamos y “oye, ¿y a vos qué te pasó?” Que estaban los pacos y lo iban a llevar...y el loco salió pitiado po...Y después, ya... “¿puta, y el Iwar, no andabai con el Iwar?” “No, si se lo llevaron” Y estábamos esperando ahí todos los weones y nos faltaba poco por tocar a nosotros po, y nosotros nos pusimos nerviosos po, ya, “a ponerle copete no más”.

B: Nos fuimos a fumar (...) y ahí el Godoy nos dijo: “cabros, por favor, contrólense” porque nos tenían...siempre tuvimos antecedentes de buenos pal vicio, pal alcohol y todas las weás. Y qué paso...que ese día nos lanzamos...después de esa weá nos pusimos a chupar...tocaba Sinergia primero, después Faltan Money’s en la presentación oficial: autoridades, los weones que pusieron la fianza y la weá, gente de aquí, gente de allá...

C: No, y apareció el Iwar...

B: Estábamos fumándonos su caño atrás de la weá, y tomando una cerveza... ¡bien tocados! Y empezó Sinergia, con Santiago U.S.A. que era un tema que tocaban, termina el tema, “oh, bien Sinergia” (risas). “Y ahora...Faltan Money’s”. Y nosotros “¡Ohh, Godoy!” y locos po, partimos pa la weá y tocamos como las weas, como el hoyo...ese tema empezaba con una improvisación...

CORTE EN LA CINTA

C: (Historia de la compra frustrada de batería por Undatum) Y no sé pa donde se fue... (risas).

B: Fue pa la pieza y nosotros nos viramos, “vámonos de aquí”...

C: “Ya Undatum, si vo la vai a comprar...” y dejamos al culiao solo, y nosotros salimos arrancando del departamento (risas). Y de repente estábamos como en la esquina del departamento y de repente sale el Undatum (risas) y todos gritamos “¡la weá fea!” y dejamos tirado al loco, no sé el Undatum que habrá hecho (risas) todos corriendo po loco, la cagó (risas). Salió muy buena, más chistosa que la chucha.

B: Yo, en esos tiempos, yo creo que antes de eso, llegaron...hubo veces en que nos fuimos con la batería en la micro, a tocar...nos invitaban a tocar a algún lado, nos pagaban copete y toda la weá, íbamos con la batería en la micro, ¿te acordai Perro? Bombo, timbales...todos los amigos íbamos cargando una weá, todos entrábamos gratis, obviamente...éramos como quince siempre...

C: Si los weones no ponían transporte, teniai que hacerla no más...de repente eran como las tres de la mañana, todos en micro pa mover el micro, y más encima los equipos nuevos que nos habíamos comprado...la batería por partes (...) todos acompañando, siempre aperrando los locos...

A: ¿Cómo los amigos, una onda así?

C: Si po, todos los amigos, pero aperraron todos siempre...

B: Pero...era pa un cogoteo pero groso...hubieron veces que la vimos pelúa, ¿te acordai Perro ahí en San Ramón? Ahí, con los Santiago Rebelde, una weá en una multicancha, metida en medio del abismo, porque nosotros no cachábamos donde estábamos, y más encima era perdido pa adentro de las poblaciones, y nos perdimos...incluso nos cotizaron (risas) cuando íbamos de vuelta con la weá, cachamos que nos querían puro colgar, se iba a armar su rosca ahí...

A: Oye y...volviendo un poquito así como pa retomar y como pa derepnte cerrar el tema Escuelas de Rock...No sé po, ustedes me cuentan que fueron como un par de clases, como que más bien la cartearon y todo ¿hubo algún aporte que les significaran las Escuelas de Rock?

C: Conocer a Godoy...

B: Conocer a tipos serios, y su tocón en buenos escenarios...su tocón bonito así...que no te preocupabai de ninguna weá, había gente pa todo, y sonó bien, lo pasaste bien, buenos recuerdos...hay fotos, y buenos recuerdos...

C: Pero por algo estuvimos ahí también, porque nos invitaban...

B: Siempre nos invitaban...

C: Y cuando quedábamos bien parados, fueron en lugares (...), no fue en cosas chicas.

B: En todo caso, una vez tocamos en la...en la Fiesta Cachorra, de la USACH... ¡la cagá, cualquier gente compadre!

C: Después tocaban Los Mox...

B: Después Los Mox, claro, y tocamos...

C: Quedó la cagá, sonó un balazo ese día, cinco temas pero un balazo...hasta nos felicitaron los chiquillos...después tocó Mox, y todos tirándoles envases, botellas...

B: Quedó la cagá con Los Mox...

C: Nosotros todos vacilando abajo, y tocaron Los Mox...imposible, estaban los locos tocando (...) puro esquivando, tenían el manso sonido sí po...

A: Oye y como aporte así como...como las Escuelas dentro de todo igual tienen como un programa de talleres como de música, de producción, de técnica... ¿eso igual les aportó en algo, o no pescaron mucho?

B: No, no entramos nunca en esa pará...no entrábamos, no opinábamos, no nos burlábamos de nada...

A: Bueno, y de hecho, ¿cómo vieron ustedes la llegada de las Escuelas de Rock? Porque igual era como un proyecto que venía de afuera...

B: De primera los locos llegaron, y se fueron, porque nadie los pescó.

A: ¿Adónde llegaron, al CDJ?

B: Si, llegó Godoy, llegó Pato González, Narea...No, la primera vez no vino Narea, por eso no les creyó nadie...vaya a saber...Después, la segunda vez aparecieron con Narea...

C: Y Faltan Money's tampoco les creyó (risas).

B: Bueno, y la weá es que se armó la fiesta y dijimos "wéon, vamos, aquí se puede tocar, se puede...estar con gente que le gusta la música...

A: ¿Y ellos presentaron como algún proyecto, en algún momento, o ustedes... ¿cómo supieron que...?

B: No, los locos llegaron así, a decir "nosotros tenemos tal weá, bla bla bla, queremos que esto, y esto, y esto...Tenemos los medios pa hacer esto...". "Ah, ya po...juegue". Y...se armó la fiesta, y ahí...puta, hay caleta de historias...

A: ¿Alguna historia en particular?

B: No...es que...yo siempre me acuerdo que en todos lados nos iba bien, a veces tocábamos como las weas, pero nos iba bien igual, todo el mundo gozaba...y cachai que Godoy...siempre me acuerdo de Godoy...porque el wéon era un wéon sincero cachai, decía la dura...nosotros felices, pero cachando dentro de nosotros que la weá había salido con sus buenas pifias. "¡Qué quieren que les diga!" nos decía Godoy. "Yo no

estaba na ahí abajo...sonaron como las weas...”

C: Nos tiraba al tiro la dura...

B: Cuando tocamos en Las Raras, ese weón nos produjo se puede decir un rato, porque igual hubo un par de canciones que puso su...de su cosecha, sí...cortó weás que nosotros teníamos de más...

D: A lo Tota...

B: No pero, ese tipo weón... ¡uno conoce cada personaje, esa historia yo creo que es pa otra oportunidad...

ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD N° 1

Nombre: Cristian Araya.

Cargo: monitor Municipal Conchalí (1993); Productor Ejecutivo Escuelas de Rock (2006)

Fecha: 21 de junio del 2006

Simbología utilizada:

A: Daniel Sierra

B: Cristian Araya

A: ...claro, y son todos bien enfáticos en eso po...como en la experiencia pionera...

B: Lo que pasa es que de ahí se multiplicó a...a...otras reg...primero a otras comunas, las colindantes...era Independencia...Nosotros, lo que se trató de hacer en ese tiempo, era que, al ser el único movimiento que había, cachai, venían de todas las comunas, pero voy a ir de la génesis del...del cuento. El año 92 asume el alcalde Sottolichio, cachai, había pasado la María Antonieta Saa, y asume nuevamente un PPD que era Carlos Sottolichio. Él forma un equipo de trabajo, en el cual me llama a participar...el año 92 yo era monitor de terreno, monitor era la persona que, puta weón, nos compramos una bicicleta cachai, y yo tenía que recorrer la comuna, las poblaciones...y...obviamente ver, buscar alguna...buscar soluciones, ver dónde...ver qué estaba haciendo la gallá juvenil, cachai...ese era como mi, como mi tarea, ver en qué estaban y todo el tema. Después de un año, cachai, haciendo esa pega...ehh...yo encontré que todo el mundo demandaba, todo el mundo pedía weás, todo el mundo pedía weás al Municipio, pero el Municipio con sus programas no había una capacidad de respuesta, cachai, porque tú apoyabai a este, llegaba el otro “y por qué apoyaste a este si a mi no me apoyaste” entonces los recursos que eran escasos...entonces salió la idea de apoyar a todo el mundo. A mí me gustaba mucho el rock, entonces por lo tanto...y la música...entonces lo primero que hicimos fue agrupar a los rockeros, y por varias razones: una, porque era lo que mayoritariamente en la comuna era lo que más había, había mucho Rock, mucho Rock, pero el típico Rock emergente que obviamente no llegábamos a ningún lado. Después se agruparon a los folcloristas, y todo a través de

Coordinadoras: la Coordinadora del Folclor, la Coordinadora de Rock, la Coordinadora de Teatro, la Coordinadora de Talleres infantiles, y así se fue...y yo me enfoqué más en el tema Rock. En aquella época estaba en formación un espacio, que era el actual CDJ y que se fundó el año (recuerda) nov...dosm...novent...noventa y cuatro, el 94 se fundó el...el...el CDJ.

A: O sea que pal 92 estaba como recién empezando...

B: Es que el 92 empezó todo el cuento...primero era la idea, se hizo un diagnóstico de la...se trabajó con el equipo cachai, que en ese tiempo éramos un equipo multidisciplinario, había un director, un psicólogo, había un asistente social, y habíamos dos monitores de terreno que era como el escalafón...era como los que estábamos más abajo (risas), como estábamos estudiando weón, puta, aprovechábamos esas lucas pa poder pagar los estudios.

A: ¿Quién era el director?

B: El director era Carlos Hidalgo, es teólogo, era...ahora trabaja en un cargo público en Talcahuano, él es de Talcahuano, era medio cura, quería ser cura, pero al final optó por la teología, y el Nicolás Véliz, que era psicólogo del CDJ en esa época, y habían otros antes que es el Cristian Rozas...que, después te documento más nombres. Pero en ese tiempo, como te digo, era lo que más había, entonces dijimos: "agrupemos". Como venía el tiempo del CDJ, y era el primer...el CDJ fue (enfático en esto) el primer espacio juvenil en democracia inaugurado por un presidente, en aquella época fue el presidente Aylwin. Y, bueno, primero nos juntábamos en una...empezamos a tener un par de reuniones, específicamente estábamos ahí en Diego Silva, adonde está el gimnasio municipal, había una pequeña casa, que era la "Casa de la Juventud" con platas del INJ, en ese tiempo el INJUV que tenía mucho dinero pa malgastar, y obviamente las platas que pertenecen al organismo público Municipalidad. Y ahí nos juntábamos...y ahí empezaron a llegar los Faltan Money's que eran de la Gonel cachai, de Carrera creo, después llegaron los Arkólikos Anónimos. Y así empezaron a llegar bandas y nos juntábamos ahí.

A: Tengo una pregunta: ¿cómo empiezan a llegar estas bandas, por ejemplo te acercabai a las bandas a invitarlos?

B: Se dio de dos maneras: lo primero fue que...como teníamos que hacer actividades obviamente para demostrar que la Municipalidad tenía actividades para los jóvenes, por lo tanto armábamos un escenario cachai, y empezábamos a buscar bandas por ahí...la típica po weón, "oye querí tocar" y ahí empezamos. A medida de que nosotros teníamos una tocata, en aquella época como todo el mundo estaba con ganas de participar, pero se discriminaba a lo que eran los punk y los metaleros, entonces, los únicos que tocaban eran los que tocaban como un pop más melódico, algo de cover en aquella época, entonces ese segmento empezó a quedar fuera, y obviamente era el segmento que a mí en lo personal me interesaba, porque yo consideraba que era...si nosotros habían unas lucas, esas lucas tenían que llegar a gente que realmente no tuviera oportunidad, que era como el discurso del democrático que tenía Patricio Aylwin, cachai...Después de eso, los muchachos se empezaron a enterar de que había una oficina juvenil, en el cual se estaba convocando, o iban y se presentaban con su casete en aquella época, y pa que los invitáramos a tocar a...a cualquier evento: la weá era tocar, ¿cachai? Ehh...después de

eso, los mismos muchachos, a medida de que uno se fue ganando la confianza...obviamente tú comprenderás que en aquella época era súper difícil el hecho de la credibilidad hacia los organismos públicos, eso hasta el día de hoy. Yo creo que ahí fue muy sabio nuestro compañero Véliz, y nuestro director, que él decía que no había que prometer nada, y que en el fondo eras ganarse la confianza, es decir: nosotros, había un concierto por ejemplo, OK, nosotros llegamos con esto, pero ustedes lleguen con la otra parte. Si es que no lográbamos eso, inmediatamente se cerraba una puerta y viceversa, nos cerrábamos las puertas. Afortunadamente se fue dando que, ponte tú, era la típica weón...no sé po...a ti te debe haber pasado, que la Municipalidad se compromete con un escenario a las diez de la mañana, y el escenario no llega a las diez de la mañana, entonces ¿qué provoca eso? Desencanto weón, cachai, decí “puta, estos weones nos atrasan la pega, entonces nosotros qué hacíamos: llegábamos a la hora. Diez de la mañana, entonces nosotros decíamos: “son las doce y ustedes no llegan”, ¿cachai? Entonces nosotros empezamos a profesionalizar el tema de participación, de profesionalismo, tanto como músicos...y, obviamente, a las diez estábamos con nuestro equipo, nos costó también ganarnos la confianza también al interior del Municipio con los funcionarios públicos, que también son otro espécimen muy extraño, y en el fondo era que, cómo se iba dando que lo que estábamos haciendo, había un objetivo mayor. En aquella época, tú me decí ell año 92, cuando partimos con el cuento, no...nn...nunca me imaginé que íbamos a llegar a tan lejos.

A: ¿Cuál era el objetivo...?

B: En una primera instancia, en una primera instancia, el objetivo era agruparlos, era como lo fundamental, es decir, nosotros decíamos: “puta, si el consejo municipal va a aprobar un millón de pesos, que ese millón de pesos caiga en una agrupación pero de músicos, rockeros, que están la weá. Porque o si no, la típica que pasaba en esa época habían unas lucas, entonces se entregaban a los mismos de siempre, llega ahí la plata a los mismos de siempre. Entonces nuestra política era “no a los mismos de siempre”, entonces había que agrupar, ganar la confianza y profesionalizar un poco el talento artístico. Si tú mirai hacia atrás, la comuna de Conchalí en aquella época era una comuna estigmatizada tanto por la delincuencia, las drogas, por una serie de cosas, estábamos casi...puta, en ese tiempo estaba Huechuraba, estaba La Pincoya, teníamos Renca, entonces la Zona Norte era muy mal vista, es lo que está pasando ahora pero pa la Zona Sur, cachai, porque si tú te dai cuenta el Norte ya no suena tanto, como La Pincoya, como que el mall les mejoró la weá, hoy día...en aquella época era muy fuerte. Por lo tanto, otra de las misiones que nosotros teníamos, en vista, ya que todas venían con alguna faceta artística, era, cómo lográbamos que el producto o los resultados que nosotros pudiéramos hacer en la comuna, eso se viera afuera. Porque no sacábamos nada con potenciar con invertir dinero en una banda, pero que no la invitaran a tocar a otras comunas, y cómo se daba el entorno cachai, que si tú eras de Recoleta, y tú vení a mi comuna, cómo yo lograba que un banda de Conchalí, en aquella época, era simplemente un cambio de comuna, era que de Conchalí fueran a tocar a Recoleta, de Conchalí fueran a tocar a Independencia, pero, lo más importante era que las bandas de la comuna se destacaran y fueran invitadas a tocar a otros lados. Eso lo logramos pero al tiempo después, mientras tanto, como te digo, era ganarnos la confianza, agruparlos, y

que los fondos fueran destinados a este segmento de gente.

A: Cuando empezó a agarrar vuelo esto el plan inicial que era agrupar gente ¿empezó a transformarse? ¿Tu tuviste en algún momento...empezaste a pensar en un objetivo a largo plazo, mayor de repente?

B: Sí, es que, a medida que iba...lo que pasa es que después...mira: esta Coordinadora, que en una primera instancia las reuniones las hacía yo, yo estuve como tres años dirigiendo la Coordinadora, pero siempre buscaba mis grupos “duros” que les llamaba, que eran los amigos músicos de la comuna pero que eran...en el fondo era...yo era el intermediario entre los rockeros y el Municipio, pero a la vez necesitábamos voceros oficiales para invitar a otros pares. Es decir, estos aliados que yo tenía, en el fondo, creían en el proyecto, y habíamos dado señales de confianza, por lo tanto, había veces en que ni siquiera yo hablaba, sino que hablaban los mismos muchachos, como “oye weón, aquí está pasando algo”. Las primeras reuniones las hacíamos en la OMJ, hacíamos conciertos...puta weón, nos costó un mundo que nos escuchara el público, nos ayudara, nos colaborara, empezamos a ingresar a sectores peludos cachai con los músicos. Entonces, los músicos de aquella época entendieron también que...la pregunta era: ¿pa qué tocan? Bueno, unos querían ser famosos, otros querían grabar un casete en aquella época, pero nadie entendía también la labor social que ellos cumplían. Entonces, pa nosotros fueron súper importantes los músicos de aquella época, porque en el fondo nos abrieron los espacios, nos creyeron, eran nuestros voceros frente a sus pares, y...eh...contando la verdad, como siempre, puta la weá, no funciona a las mil maravillas pero está funcionando por lo menos en 20% o 30% y ellos empezaron a abrirnos las puertas, entonces cuando ya teníamos que llegar a un lugar, la típica era no teníamos con qué...gente en el fondo que se creyera un cuento de cómo lográbamos que la comuna –en aquella época el slogan era “un lugar para vivir” “Conchalí, un lugar para vivir”- fuera eso, cachai, de que los vecinos se sintieran orgullosos de estar en la comuna, de que apoyaran a sus bandas, de que los colegios también se metieran, entonces el Rock fue el que empezó a abrir el camino hacia los liceos, porque los estudiantes (músicos) eran de liceo, entonces la experiencia de la Coordinadora la empezaron a llevar hacia los liceos, ¿y qué pasó? Que, al interior de los liceos se empezaron a organizar y de ahí se generaron las...las...Coordinadora Secundaria de Conchalí, el COSECO, los mismos rockeros se fueron a sus comunas, (se corrige) a sus colegios, y empezaron a organizarse, entendieron que la organización era la clave. Pasado eso, el año 94 llega el presidente Aylwin cachai, nos entrega, entrega la comuna, este espacio...ehhh... (se dirige a Jorge Pericó) ¿Tú ya habiai llegado ya Jorge o no?

C: Si, claro...

B: Bueno, el tema es que...bueno, entre medio llega este individuo, el señor Pericó, y entrega un aporte nuevo porque en el fondo, claro, nosotros éramos los que estábamos metidos con la gente, pero necesitábamos la parte técnica. Uno de los dramas que había en aquella época y que pasa hoy en día era que los funcionarios públicos, o los sonidistas, tú cachai los equipos que tienen: una consola de mierda (risas) de ocho canales, o de seis canales, o de doce canales, que no las saben operar, con unos micrófonos (¿taqui?) entonces, una de las críticas era que el sonido municipal es malo, lo cual nosotros estábamos completamente de acuerdo y convencidos de que era efectivo,

porque no tenían la sutileza, no había la preocupación, entonces, a medida también de que íbamos haciendo los eventos en la calle, una vez que llega Jorge, lo conocemos, y comienza a aparecer, él tenía algunos amigos que comienzan a aparecer, y empiezan a aparecer primero una mesita donde se entrega un trabajo de calidad, es decir, lo que tú estás haciendo nos interesa y queremos que salga bien. Si suena mal, obviamente la gente no va a creer en lo que se te está presentando, por lo tanto, nuestra preocupación era que los músicos que subieran al escenario tuvieran por lo menos las condiciones mínimas. Quien tiene registro de todo esto, y no sé si existe todavía, debe haber algún archivo en el CDJ, que lo debe tener Bruno. Habían videos, había mucho material de esto...yo no sé donde está...yo me fui y entregué todo. Pero estaban los eventos en la calle donde (se en entusiasmo) habían unas cajas, y los cabros tratábamos de pintar, o hacer algunas cosas como más entretenidas. Y cuando asume...y cuando nos entregan este recinto, que fue un lleno total, y que, lo curioso fue que los cabros nos pedían invitaciones, piensa esto: era una actividad pública, donde venía un presidente, donde la relación todavía ya estaba comenzando el “no estoy ni ahí” porque ya habían pasado cuatro años donde las cosas que se habían prometido no se estaban cumpliendo, pero en Conchalí pasaba algo totalmente distinto: la gente sí estaba participando. Esa vez convocamos casi a mil personas en el mismo Centro, dimos una completada gigante, y comenzó el tema de la distribución de las salas. Como ya teníamos previamente organizado a los músicos, el espacio se entrega para que los músicos en general ensayen. Uno de los cagazos que habían era que no habían lugares para ensayar en...en...en Conchalí. Había algunas unidades vecinales las cuales fueron bloqueadas, no les permitían el ingreso a los muchachos.

A: ¿Bloqueadas por...?

B: Por los mismos dirigentes vecinales. Qué se hizo ahí: se empezó a generar un trabajo con los encargados de las organizaciones comunitarias y reuniones entre los músicos, el encargado de organizaciones comunitarias –ahí tenía que agarrar muy bien lo que es la dinámica municipal- organizaciones comunitarias, los programas jóvenes que éramos nosotros, y la comunidad. Entonces nosotros decíamos, los cabros decían “¡joye pero es que aquí la vieja nos corta la luz!” o “¡nos tiran piedras!”. Entonces, obviamente, si no había donde ensayar, había un problema, porque la calidad que ellos entregaban arriba del escenario no era la mejor porque el argumento era “no tenemos donde ensayar”. Por lo tanto, como estábamos viendo que las bandas no estaban dando muy buenos resultados, pese a que le ponían mucho esfuerzo, tuvimos que ir, y en aquella época abrir las juntas de vecinos, permitir los horarios, que los cabros se pusieran con dos lucas pa pagar la luz por lo menos, o sea que también se pusieran. Cuando llegó el CDJ, se le habilita una sala, especialmente para ellos. (Reflexiona) Aquí hay un tema en que el equipo decide entregarle a los rockeros una sala para que puedan ensayar. Al principio era una sala pelá como esta (señalando la sala en la que nos encontramos) y los vecinos igual reclamaban, entonces nos tiraban a los pacos, y nosotros a hablar con los pacos, tuvimos que ir a hablar en aquella época... ¡puta, nos conocimos a todos los capitanes de la 5ª Comisaría de Conchalí en aquella época que funciona en la Plaza Chacabuco, y los conocíamos a todos. “Putá Cristian, de nuevo” o iba mi compañero Nicolás, o iba el director, “puta, lo que pasa es que los cabros están ensayando”, “pero

regulen los horarios”. Porque los horarios que nosotros entregábamos...Tu cachai que la administración pública funciona de 8:30 hasta las 17:30 o 18:00. Nosotros hicimos un cambio a la metodología, yo creo que eso fue parte de los resultados: el equipo trabajaba efectivamente desde las 8:30, pero se extendía hasta las 00:00 de la noche, por lo tanto, éramos el único espacio en la Región Metropolitana, y yo creo que a nivel nacional, que funcionaba en horarios distintos, lo cual permitía...por eso la gente de Renca, la gente de Independencia, la gente de San Bernardo, la gente de Puente Alto, viniera a pedir, aunque se pegaran el pique a ensayar acá. Y además que aquí estaba la movida, aquí estaban pasando cosas, estaban llegando bandas, muchas bandas que hoy día ya están disueltas, entonces obviamente que en su momento, el movimiento metalero que tocaba en el Manuel Plaza en aquella época, era muy fuerte, y teníamos a Exile, teníamos a Exile, a Slavery, teníamos como un par de bandas que estaban en la comuna de la escena metalera, y cuando iban al Manuel Plaza decían “Oye, pero ustedes...”, “Es que aquí en Conchalí tenemos un espacio”. Después comenzó el tema de los conciertos, entonces – te lo estoy resumiendo así...después vamos a ir apuntando cosas-. Cómo estábamos en casa nueva, eh...eh...y el FOSIS en aquella época comienza a cachar weón de que éramos el único lugar donde teníamos a toda la gente agrupada o relativamente a todos -no digo que de los 150.000 habitantes que tiene la comuna- pero la gran mayoría, los que tenían algún tipo de representatividad, en sus pasajes, en su comunidad, su población, era legítimo. Por eso te decía que ellos nos permitieron entrar a lugares que pa nosotros eran imposibles. Comenzamos a hacer los conciertos adentro del recinto. Pero el FOSIS, al darse cuenta de que teníamos esta agrupación, puta weón, afortunadamente teníamos gente muy buena pa hacer proyectos, “hagamos un proyecto al FOSIS”. Y el FOSIS dice “oye, preséntenos un proyecto porque creemos que lo que ustedes necesitan” que era un sistema de sonido. Puta, el maestro Pericó acá se volvió mono, mandó toda la ficha técnica, puta, en aquella época pa nosotros una consola de 16 era una consola de 16 canales po (risas)...tener una caja Peavey cachai, que creo que eran de 200, era increíble, tener micrófonos Shure, pa la época ¡olvídate! Y un (...) de power y ya estábamos listos. O sea, teníamos pa...y...y el FOSIS, se presenta el proyecto, nos dan la consola de sonido, era... ¡era la cagá! O sea, nadie tenía ese sistema –que era un sistema de mierda- pero que a nosotros nos dio mucha utilidad. Hicimos un concierto... ¡nos quedó la cagá weón! Porque todavía habían temas que no teníamos resuelto, el hecho de que teníamos que cuidar la casa...El primer concierto de Rock que se hace en el Centro...en el CDJ, perdimos como quinientas lucas, en destrozos...se robaron... ¡se robaron todo weón! Se robaron las manillas, rompieron los vidrios, rompieron los water, las puertas... ¡puta weón, la cagá! A terreno: el alcalde (con tono enojado) “Puta Cristián, weón, la weá...” y nosotros “no, lo que pasa es que es la primera y obviamente la gente no conoce este espacio”. El equipo se mantuvo duro y obviamente, lo que me pasaba, en este caso a mí, que era el representante entre los rockeros y él, yo llegaba a las reuniones “puta weón, me mamé así una goma, no puede ser esta weá, que pasó con la seguridad, bla, bla, bla”. “No, yo creo que...” y empezaban a hablar, aparecieron líderes naturales, que muchas veces comenzaron a dejar su banda de lado por el tema de ser dirigente del Rock...

A: ¿Te acordai de alguno...? Por lo menos de la banda..

B: Ehh...el Nano de Exile, ehh...Mario siempre fue el disidente, el Mario Arkólíko, curioso cachai. Mario era el que más quería la Coordinadora, pero siempre fue el disidente, el que no compraba nada, el que se oponía a todo, el que decía que somos todos unos vendidos (risas) pero iba a las reuniones, entonces le decía “¡no te entiendo weón!”. A mi me parecía muy bien que nos criticaran, porque si ellos hubieran aceptado todo lo que nosotros les estábamos dando, no hubiéramos mejorado. Entonces, a la vez también, como yo no aceptaba, que me vapulearan en las reuniones, “¡es que ustedes, weón, no cumplieron –porque yo era el representante del Municipio- ustedes no cumplieron y toda la weá!”, cuando me tocaba a mí entonces había un respeto. Discutíamos en la reunión, y después, a tomarnos unas chelas, y esa era nuestra temática, “puta, saquémonos los ojos en la reunión, pero digámonos todo acá” y el que era traidor se moría, y se moría por los mismos compañeros, porque encontraban que era...es lo mismo que pasa con los secundarios, lo que pasa hoy día: “lo que se habla acá se muere acá”, cachai, porque si empezai...porque obviamente en ese tiempo necesitábamos que el grupo estuviera muy fuerte, porque estábamos teniendo visitas de otros lados, entonces yo...comenzamos ahí con...a cerrar el dominio de grupo, nosotros preparábamos lo que íbamos a decir y cómo lo íbamos a decir, y eso después se abría, entonces también un poco de...de...de así como los masones weón, cachai, que tienen sus códigos secretos, la Coordinadora también tenía códigos secretos.

A: ¿Los principales problemas a lo mejor con los funcionarios municipales se debió a las tocatas?

B: Lo que pasa es que habían pésimas experiencias, pésimas experiencias en los años anteriores, ehh...lo cabros dejaban los escenarios botados, no estaban a la hora que ellos decían que iban a estar, entonces ya los municipales (...) entonces los cabros se iban, había maltrato, Porque en el fondo decían: “oye, pero si ustedes están...tienen que hacer la pega”, entonces no había un respeto, y a la vez, los funcionarios, ponte tú las camionetas, cuando se prestaban las camionetas...Entonces nosotros yo creo que ahí con Pericó y el equipo en general, trató de hacer ese cambio de “lo que ustedes hacen es muy importante; si usted no nos carga el escenario...”. Entonces que pasó, de repente empezamos a cachar, de que habían unos cambios...

PAUSA EN LA CONVERSACIÓN POR LLAMADA TELEFÓNICA

B: ...entonces se dio ese tema del respeto. De la importancia que tenía, y nos empezamos a dar cuenta con Jorge en ese tiempo de unas weás tan sencillas, como que, por ejemplo, llegaban los funcionarios y les dabai bebida, y los rockeros tomábamos de la misma...todos tomábamos del mismo vaso, entonces, lo que pasa es que tú comprenderás que hay gente que trabaja y hay gente que llega al Municipio y se cree la raja. Entonces: “usted hace esto, usted hace esto otro” (...) entonces nosotros cargábamos y le pedíamos a los (...) que cargaran también entonces ahí se fue dando esa junta. Bueno, el primer concierto la cagá, quinientas lucas, puta el weón, el alcalde dijo (tono de enojo) “¡esto no va más!”, “puta –le decía- alcalde confíe, la dirección, en este caso el señor Hidalgo nos apoya” y empezamos a generar ehhh...ehhh...como se llama...sistemas de seguridad. “¡Es que los baños weón!”, porque si nosotros gastábamos plata en los baños, es menos plata que tiene el programa, por lo tanto son menos tocatas”. Esa era la lógica pa nosotros, si yo tenía que gastar quinientas lucas en

baño, significaba que hacíamos -puta en ese tiempo quinientas lucas era mucha plata-hacíamos cinco tocatas menos. “¡No weón, no puede ser esta weá weón!” “¡Viste, te dije, que cuidarai la puerta weón!” “¡Putá weón, ya!”. Entre medio, había todo un tema...si tú leí los diarios de la época, y revistas, hay una diferencia entre los punk y los metaleros, muy fuerte, muy fuerte. Que los metaleros tenían más platas que los punk, que los punk eran unos muertos de hambre...Bueno, eran unos discursos que ellos tenían...Y curiosamente, en Conchalí era el único lugar donde estaban todos juntos, y se llegó a dar que mientras tocaban los metaleros, a medida que pasaba el tiempo, los punk cuidaban la puerta; cuando tocaban los punk, los chascos cuidaban la puerta, cuidaban el baño y cobraban la entrada...y los quinientos pesos porque después la Coordinadora empezó a cobrar, cuando pasó el tiempo, para tener sus montos. El tema es el siguiente: segunda tocata, puta, la raja, mejoramos, y así fuimos creciendo a medida que...y el espacio público, en este caso que era un CDJ, después le llegó un techo, por lo tanto pudimos hacer actividades en invierno. Y el tema es que después, no te digo que después nos pasaron tres momentos súper complicados con los punk sobre todo, que fue tres acuchillados, uno en cada tocata...pero no pasó más, o sea no hubo...si no que salieron armas blancas y...Entonces, en esa época estaba la gente de Plaza Italia, Los de la Torre, Los de Gran Avenida, cachai que eran como los tres movimientos más fuertes, entonces uno ya los empezaba a cachar, y ubicabai al “care guagua” que era como el que la llevaba pa acá, y ubicabai a este, entonces, antes de empezar la tocata punk por ejemplo, yo los metía a la oficina: “puta weón ¿sabí qué? No queremos que esto cague weón, puta te acordai que la otra vez te armaste una pelea, llegaron los pacos...” “Oye, sí”. Nosotros weón, íbamos a dejar a todos los que no eran de la comuna y tenían que tomar micro, con mi compañero esperábamos y los íbamos a dejara a las micros. Weón, ¡esa paja nos dábamos! Porque pa nosotros, los concejales, las autoridades, salvo el alcalde, que igual...igual decía “weón me estoy jugando el culo weón”, decía “ya, OK, tranquilo, tranquilo”. Entonces nuestra preocupación era que no pasara nada. ¡La micro afuera! Esperando weón, había toda una weá...un estigma weón hacia ese lugar: que había drogas, que había todo... ¿Y? ¡Ahí! Los cabros controlaban toda la cuestión, nadie entraba copete –“ahí está el copete señor carabinero, ahí está el copete, aquí nadie está tomando”- y toda la cuestión. La cosa es que una vez fueron los locos con esto, después la otra, y la otra vez habíamos hablado ya con todos los líderes weón, supuestos líderes y se nos olvidaron las minas (risas). Entonces se pusieron a pelear las minas (risas) “¡chucha weón, la cagá!” Pero las bandas ya estaban con mucha mayor profesionalidad, profesionales, y ya sabían lo que tenían que hacer weón, que era tocar, no calentar al público sino que había toda una weá de espectáculo, de cómo logramos que esto termine bien, por otra cosa: si el evento ponte tú, empezaba la tocata, y éramos...yo te digo, tocaban trece bandas, trece bandas yo creo que fue el máximo que alcanzamos a tocar, porque todas querían...porque uno de los cagazos que era al principio era que las bandas tocaban cuarenta minutos...le deciai “no estai loco, quince minutos”. “¡Pero cómo me vai a dar quince minutos, y toda la weá!”. “Quince minutos o nada”. “Ya, quince minutos”. Y empezamos a tocar quince minutos, porque tocaban tantas bandas que era el respeto hacia el compañero, y entregar el escenario...bueno, yo te puedo contar una historia larga de cómo fue el proceso, de cómo las bandas, que es un poco lo que hacemos con las Escuelas. “Que los quince minutos, que los quince minutos, termino a

los quince minutos” y le entregaba el escenario, dejo a mi compañero, porque si quedaba la cagá al medio, los que supuestamente eran mejores y tocaban al final, cachai, porque la lógica era que los que tocaban al final eran lo mejores. Pero los mejores, como después empezaron a haber peleas, “no, nosotros queremos ir al principio, nosotros queremos abrir en el concierto, nosotros queremos ir al medio”, pero la idea era que no pasara nada durante todo el concierto. Y, afortunadamente pasó el tiempo y logramos que no pasara nada, que la gente le tuviera respeto al CDJ, el CDJ se convirtió en el único lugar donde las bandas emergentes podían tocar, donde tenían sistema de sonidos, donde había iluminación, donde los mismos asistentes –que es otro tema- los músicos, los mismos músicos eran los asistentes. De aquí a esa misma tocata que te digo yo, en que quedó la cagá, o dentro de las primeras tocatas, como existía esta rivalidad entre los punkis y los metaleros, los metaleros obviamente tenían las mejores guitarras, los mejores bajos, la mejor batería, llegaban weones con sus platos...y los punkis llegaban con una guitarra armadas (risas), con cuerdas que yo creo que son las cuerdas del gato weón así sacándole las tripas, eh...con eh...no sé po weón. Entonces, pese a que había muy buena onda, y que obviamente había buena onda, pero igual era como “yo no te presto mis cosas”, entonces teníamos que cambiar trece baterías, no sé, por darte un ejemplo...cinco baterías en el día porque nadie quería prestar su caja...Entonces, a medida que iba pasando el tiempo, les explicábamos que era en beneficio del tiempo, cachai, de que no era una cuestión que...yo les decía: “entonces yo no te puedo prestar el equipo...porque...no po, si tú no prestai esto, yo no te presto el equipo”...¡ es infantil la weá! Pero había que entender la weá...Entonces me acuerdo una vez que nosotros con el Jorge nos lo comentábamos en aquella época, y pa nosotros fueron momentos que dijimos “vamos bien”, es como no sé po...vamos caminando como el Quijote y Sancho, “¡no sé pa donde chucha vamos, pero vamos la raja!” que fue el momento en que a uno de los músicos, no me acuerdo a quien, se le cortó la cuerda, y la primera vez, puta... ¡teníamos ‘n’ corte de cuerdas! Las cuerdas cuando estan finitas “pin” (sonido de cuerda cortándose)...Putá weón, y los músicos pateaban la perra, y no podían seguir tocando...tocaban ahí...y los weones con sus guitarras, fondeadas así, y nosotros “puta weón”...“No, que guitarra”, “oye, tú tení guitarra” “No, no pasa na ese weón...me cae mal, me trata como el pico”. Así, mirando en menos al compañero. Yo creo que todo esto ha sido un proceso largo, o sea, habían cosas buenas, yo estoy como saltando un poco la historia, pero...Cuando hubo un momento en que se cortó la cuerda de la guitarra...que nosotros hablamos muchas reuniones de la solidaridad, de ayudar al compañero... (baja el tono de voz, denotando seriedad, importancia del tema) se corta la cuerda y llegaron cuatro guitarras. (Risas) ¡Ahhhh! Weón, es como que era de noche, yo creo que el cielo se abrió, y era como increíble.

PAUSA EN LA CONVERSACIÓN POR LLAMADO TELEFÓNICO.

B: Entonces, como te digo weón, se cortó la cuerda...llegan cuatro –no me acuerdo el monto, no sé, le pongo- pero llegaron guitarras cacahi, los weones así “¡ahí tení la mía weón, adelante compañero!”, y nosotros así como emocionados weón, chucha, vamos bien...Eh, lo mismo que la batería: “noo, ocupa mis platos”, “yo tengo mejor amplificador”. Entonces daba señales de que los músicos sí estaban creyendo en ser solidarios, que eran temas que al FOSIS, que en aquella época creo que también nos ponía muchas

lucas, le interesaba si se daba de una manera natural, si no era tan forzada, no era como la gente que a veces se esfuerza y miente. Entonces nosotros, prácticamente, a futuro ya no hablábamos nosotros. Nosotros mandábamos gente o conversábamos con ellos si ellos querían hablar, se hicieron muchas encuestas, y nadie entendía nada... Weón, había un reportaje en el diario La Segunda de la época que decía "Tribus que antes eran enemigas ahora son amigas" "Bandas metaleros y punki que antes se odiaban ahora son amigas" "Fumaron la pipa de la paz", una cosa así, y fue como una de las pocas entrevistas que nosotros dimos así como oficial. Y en términos de la sala de ensayo, cachai, que era otro tema, eh... (recuerda y ríe) esa sala de ensayo era esto, era puta una sala que, no te miento, no tenía nada, con una ventana, los pacos nos webiaban, los vecinos tiraban piedras, y dijimos "weón, esta sala hay que equiparla" y empezó la campaña de la cajita de huevo (risas). Entonces las tocatas eran no entrada, eran cajitas de huevo, todos los weones eran cajitas de huevo, a los weones que "vengo con diez amigos", ¡cajitas de huevo! Pa uno, pa uno cachai, pa la época, son cosas que, que tú decí cómo lograste que un loco de su casa, en vez de una invitación, trajera una caja de huevo. Se hizo cosas solidarias para armar bibliotecas, con los rockeros. Los rockeros...la entrada era un libro. Después "oye, pasa esto acá", "ya, ayudemos entonces". Generábamos tantas tocatas, pero al final ya no eran tocatas, eran: tocatas para darse a conocer las bandas, pa que todas pudieran tocar, porque eran muchas las bandas que llegamos a tener, casi sesenta bandas, pero también había que darle como un matiz... (busca la palabra)

A: ¿Cómo social?

B: Cómo social, que fue generado por ellos mismos, entonces, para la comunidad, en este caso Conchalí, los rockeros eran entes que ayudaban, entonces de repente llegaba gente a pedirle ayuda a ellos, cachai...

A: Ya...a ese nivel de relación con el entorno...

B: Es que se dio...(reflexiona)...puta, pa alguien que no, no lo cache...O sea, es verdad, se dio, ¡se dio weón!, por eso uno se siente tan orgulloso y hoy día, hasta el día de hoy, mucha gente, que está en la escena, hace ese tipo de actividades, pero es porque fueron generadas...vienen con historia...eh...y se da el tema social. Entonces, armamos la cajita de huevo, después la espumita, y en un momento ya, los muchachos cuando se forman como una Coordinadora legal cachai...la legalidad siempre la mantuvimos al margen, yo siempre me opuse a que fuera una Coordinadora legal...

A: Eso... ¿te podí referir un poco más a eso (legalidad de la Coordinadora) porque me interesa, o sea, parte siendo como una actividad espontánea, pero a mí me llama la atención de que en algún momento, hay una personalidad jurídica, y como que me provoca un poco de inquietud, no sé si te podí referir...

B: Si, lo que pasa es que, a medida de que va pasando el tiempo, y toda la gente se estaba dando cuenta de lo que estaba pasando con los rockeros, tú cachai que empiezan a haber como otro tipo de intereses, entre ellos políticos, porque obviamente...eh...pal tiempo de...eh...creo que se alcanzó unas elecciones, creo que fue el 96, por la elección del 96 (elecciones municipales), llegaron muchos políticos para pedir apoyo, y las mismas bandas nos contaban que el candidato tal ofrece tanta plata, y lo que se hizo en aquella

época fue...fue una reunión muy honesta en el cual, como ente que estaba al interior del recinto y obviamente que estaba apoyando a un candidato, hubo un tiempo que fue de lapsus, y lo que se acordó fue de libertad de acción, para que las bandas, si recibían luca, era muy bueno, porque les permitía comprar instrumentos...toda la cuestión, y que quedara a opción. Yo te digo, la gran mayoría no tocó pa los candidatos...eh...sí apoyaron a Sottolichio, indirectamente, porque ahí, como te digo, fue un trabajo de “aquí no es que papá alcalde, si no lo apoyan...”. No. Los cabros solos se dieron cuenta de que habían sido el único, incluso en el consejo, porque los cabros empezaron a ir al consejo municipal, y veían cómo él defendía cuando habían acuchillado, él defendía de que aquí había una apuesta mayor, entonces ellos mismos se empezaron a dar cuenta. Cuando los muchachos se organizan, y obviamente ya comienza a haber este tipo de intereses, comienza el tema de la personalidad jurídica, en que toda la gente, en este caso jurídicos, organizaciones comunitarias que dicen “es que hay que sacar la personalidad jurídica para que presenten proyectos”...los proyectos los podí presentar a través de una banda, pero yo encontraba que la personalidad jurídica no era conveniente, cachai, porque entrabai en un aspecto más legal, y le quitabai la magia, y además que ya casi al final, yo me fui como el 96, yo creo que la personalidad jurídica se empezó a conversar como el 95, mediados del 95-96...yo encontraba personalmente que le quitaba la magia a lo que eran las Escuelas (Coordinadora) como que le...le...le dabai una estructura, y la estructura ya estaba dada en sí misma...

A: ...por sí sola...

B: Por sí sola, eran representantes legítimos, que tenían voz y voto, donde ya prácticamente iban a hablar directamente con el alcalde si necesitaban plata o necesitaban viajar, o necesitaban hacer una salida, por lo tanto no era necesario que se dijera esto, yo soy presidente, ellos: “oye, él es el presidente de la Coordinadora, él es el secretario, él es el tesorero, ellos son como los delegados, entonces, yo pensaba que no era el momento, y generó un poco de...al interior de...

A: ...una tensión...

B: Una tensión. Obviamente los punkis eran “no a la institucionalidad” po weón, o sea, iba totalmente contra sus principios institucionalizarse po weón. Los metaleros estaban como más... más como...ellos pensaban que era bueno, por términos económicos, de proyecto, de mejorar los equipos, y ahí nuevamente generó una especie de conflicto. En esa época, lo que...en este caso yo...o en representación de mi equipo nos alejamos, nos dijimos: “esta es una conversación que tienen que tener ustedes”. A medida que iba pasando el tiempo, en este caso mi participación era menor, ya prácticamente las reuniones las hacían ellos solos, y ese tema en particular fue una decisión de ellos...incluso no me acuerdo si los 2X después siguieron con el tema, pero parece que no sacaron la personalidad, la verdad es que no lo recuerdo. Y yo preferí que era un tema que, si ellos se equivocaban respecto a ese tema, no era uno el que estaba diciendo, uno lo que hizo, eso sí, explicó todo lo que significaba tener personalidad jurídica, cuáles eran los beneficios, cuáles eran las responsabilidades, entonces, por eso te digo que teníamos dirigentes informados, que conocían los temas, y sabían de los que estaban hablando, y...y yo te digo, fue bien complicado, o sea, nosotros preferimos que ellos decidieran, pero no recuerdo si después lo hicieron...me da la sensación que no lo

hicieron.

A: En esa época, ¿quién estaba un poco a cargo de la Coordinadora en cuanto a las mismas bandas? Tú me dijiste recién de los 2X, ¿él era...?

B: Sí, el Tobar, el “guatón” Tobar, con Patricio Barboza, eh... ¿quién más estaba? Estaba Sinergia, cuando yo me fui...ellos eran los dirigentes. Antes había estado el “Nano” Matamala”, el “Nano Exile” ¡era todo un personaje weón! El “Nano Matamala” weón era un metalero, un trasherero weón, así trash metal, muy bueno pal webeo, pero en reuniones era muy duro, y lo que decía el “Nano” se respetaba. Weón: es que ¿esos niveles de...de...al interior donde tenía, no sé po weón, bandas punk, metaleras, pendejos, viejos, y que se golpeaba la mesa y “esto se hace así”? ¿y se hace? Más encima tenía un equipo de asesores que ahí (...) si cada uno jugaba sus papeles sus roles, cachai, y era todo en beneficio de el movimiento rockero de Conchalí, de la Coordinadora, como se llamaba, “La Coordinadora de Rock de Conchalí”, además que había todo un cuento, porque, como te digo, estaba llegando otras gentes, los weones cuando iban a tocatas, “bueno, nosotros somos de la Coordinadora de Rock de Conchalí...”, entonces las bandas se les acercaban...iban a tocar a Maipú, “bueno, nosotros somos de la Coordinadora de Rock de Conchalí...” y llegaba gente. Por eso empezó a llegar gente, porque todos decían “pero es que ustedes tienen recintos, tienen salas de ensayo, tienen apoyo...” Una cosa que hicimos con el Jorge también fue...si tú te dai cuenta, en la época, tocaba La Ley, tocaba Lucybel, y el movimiento emergente no sonaba, no había...el carrete no más que daba un poco de...Entonces...porque no había registro, no había nada. Entonces, con Pericó, ya que teníamos el sistema de sonido...eh...empezamos a... (reflexiona, pero esboza una sonrisa)...jeje...éramos muy volados...cuando uno es pendejo weón...cacha: grabamos a todas las bandas, o a la gran mayoría, a las que se merecían grabar, cachai, entonces las bandas trabajaban weón, y “pásame tu disco”, “ya, esta banda está bien para grabar”, entonces grabábamos los sábado y los domingo le dábamos un sábado de grabación entero...pero las grabaciones de estudio (risas) ¡tai ma weón! Lo primero, dijimos “la sala”, dijimos “no, no funciona”. Cuando podíamos, en el patio, cerrábamos el CDJ cachai, en un sábado y el domingo, y venía la banda, yo tenía un VHS en aquella época, una cámara, y yo hacía el registro, y ayudaba al Pericó a colocar los cables, y los mismos cabros nos venían a ayudar, y hacíamos los registros, y salían en casete. Entonces los cabros weón cachai (...) ahora tienen un CD, pero en aquella época era un casete de mierda donde los cabros ponían los temas, y ponían las carátulas, y eso los regalaban o los vendían y les salía de promoción. Entonces...los Arkólikos...dile que te muestren un casete o esos registros que están, Faltan Money’s, está el casete de Sinergia, ¡está el casete de Sinergia!, ese es histórico, porque es el primer registro que tienen antes de las Escuelas, el primer registro sonoro. Eh...estaba Bajo Mundo...eh...creo que se grabaron como ocho bandas, que eran como las mejorcitas que estaban en aquella época, eran las que tenían repertorio y todo. Así que... ¡no, y les servía a ellos weón!

A: ¿Ellos después iban como difundiendo en las mismas tocatas?

B: Es que eso les permitió difundir en la radio...

A: Oye, el Jorge me contó que...

CORTE EN LA CINTA

A: ...como en una actividad, no sé si paralela, so sé si posterior, en una radio...

B: Si.

A: ¿Más o menos cómo funcionó eso...?

B: Después... yo me fui como el 96 del Municipio, y el 97 aparece una radio comunitaria que se llama Primera, que está en Independencia, 97.3 creo que era el dial de la época, y con el Jorge...bueno, siempre nos hemos mantenido en contacto...Y era una radio popular, canchera, pero que no había Rock, y a nosotros qué nos dijeron, parte un programa en la radio rockero. Y apareció un programa en la radio que se llamaba "Línea Clandestina", por lo mismo, de que era todo tan clandestino, todo lo subterráneo, era "la música que no suena en las radios" ese era como el...

A: Ese era el slogan...

B: Claro, "la música que no suena en las radios". Y partimos con una hora los días jueves, después tuvimos dos horas, y después ya éramos martes y jueves o lunes miércoles y viernes, o sea, pasamos a estar casi la semana completa. Y por ahí nos visitaron los Gondwana, los Fiskales, eh...toda la gente vino a mostrar su material po weón, Los Miserables, o sea tuvimos todas las primicias (...) del 97, cuando estaba comenzando el boom de...te acordai que pal 98 en el Court Central se presentaron Los Tetas, también fueron... (recuerda de improviso) ¡la primera tocata de Los Tetas se hizo en el CDJ! La primera tocata, a través del Pericó... ¡nadie los conocía! Los weones...el "Rulo" llegó con el pelo rojo, todos "y estos weones quienes son" cachai, Cristian Moraga, cachai, "estos weones se creen la raja". Y efectivamente po, en ese programa de radio fue...yo creo que fue un aporte a la Zona Norte, porque esos mismos casetes que teníamos weón, les permitía tocar...

A: ¿Y difundían algo de eso de repente?

B: Si, Arkólikos, Faltan Money's, y eso a las bandas les dio más y...iban a tocar sus presentaciones...La verdad es que no sabemos cuanta gente nos escuchaba, nos llamaban de la Pincoya...Pero la gente de una u otra manera entendía que había un programa que se llamaba "Línea Clandestina" y yo era el "Clandestino" y Pericó era "La abuela" (risas de ambos) cachai, no ocupábamos nuestros nombres, porque dijimos "no, pa que vamos a poner nuestros nombre...", "Clandestino" y "La abuela". Entonces Pericó traía su...del baúl de la abuela, ¡sacaba material weón...era jugar weón, en el fondo era jugar! Y con el tiempo, obviamente ver a los Sinergia, grandes...Putá la historia de los Sinergia fue que en aquella época, con la polola actual...de aquella época...como en esa época yo caminaba, escuchaba un ruido y me metía, golpeaba la puerta care' raja y "hola que tal, sabí que tenemos una reunión, los días lunes a las siete de la tarde, anda, hay reunión de músicos, de rockeros". "Oh, bacán, ya". Y así, y todas empezaron también: "oye, traje otra banda mira...". Entonces...se llenaba una ficha, que a nosotros nos permitía también tener un catastro, un registro de lo que hay, y los mismos músicos invitaban a otras bandas. Pero por el sistema que te digo, ruido...yo les decía "¿ruido? Es porque hay un rockero"... y ese rockero tiene un problema, si está en la casa (...) lo van a echar: "hay que ir a buscarlo".

A: Por ejemplo... ¿con Sinergia te acercaste de esa manera?

B: Con Sinergia...era por...yo estaba caminando por la calle Cádiz creo...no, no es Cádiz, se llama... ¡oh, no me acuerdo como se llama la calle! Había una capilla que se llamaba Maranhata, y yo iba caminando, me bajé de la micro, y escucho un tema de Guns n' Roses...y no eran malos weón, la batería sonaba la raja, y...ya, estaban adentro, entro, las monjitas me dejan pasar, y ahí conozco a los Sinergia escuchando un tema de los Guns n' Roses, en aquella época. Y obviamente ellos pintaban al tiro pa grandes, o sea, dentro de las bandas era la banda más destacada, eran los que se creían más el cuento...mmm (recuerda sonriendo) con el Rodrigo nos enojamos un par de veces de que cómo era posible que no les pagáramos, efectivamente no les pagamos...Como era un proyecto, cachai, había una weá mayor, es decir...a ninguna banda se le pagaba, cachai, porque obviamente estábamos con la historia de cómo nos posicionábamos y había que pagar sonido, en aquella época, iluminación, y mejorar las condiciones, hacer un buen afiche...como te digo, en una época el Rodrigo me dijo "me tení que pagar". "Tai weón -le dije- no le pagamos a nadie". "No, me tení que pagar o me voy". "Yo no te cobro por la sala". "No pero es que esto es público". "Bueno, ándate". Estuvo como dos meses fuera, y volvió, y ahí me dijo: "oye Cristian, sabí que quiero volver, aquí está todo pasando". "Bueno, nadie te dijo que te fuerai, nadie te echó, y fueron un pilar importantísimo pa los demás músicos, fueron el referente. El 94 llegaron las Escuelas (de Rock), ahí conocí a Godoy, conocí al Pato. Y ellos llegaron...a la primera comuna que se acercaron para hacer Escuelas de Rock fue Conchalí...era...porque éramos los más organizados, lo teníamos todo, entonces me acuerdo que el alcalde...me llama...me llama a mí primero, y el Pato y Andrés exponen con el Narea y el Tito Escárate y todo el webeo, y exponen en la pizarra...

A: ¿Allá en la Municipalidad?

B: A la Municipalidad, allá llegan, porque había que poner unas lucas, cachai, entonces...nosotros...la idea era "todo se conversa", cachai, entonces...pucha yo...ahí no más... "ya, ok"...y llega y les digo "vamos a reunión" y les digo "oye, sabí que hay unos locos weón que quieren hacer una escuela de rock...". "¿Y cómo es esa weá weón?" (risas). "No, mira, viene un profe de batería, un profe de...". "¿Y quien es el profe?", "este, este y este". "Oh, que bacán". "Pero para...esto tiene un costo...", no me acuerdo en aquella época...puta...un palo y medio...lo que tenía que desembolsar el Municipio, que no la íbamos a sacar de la alcaldía, iba a salir de los programas. Entonces les dije "si ustedes están de acuerdo, de ir a clases..." ¿cachai que el tema era ir a clases, y ser responsables porque aquí ellos van a tener una lista de asistencia, invertimos la plata, pero eso va a significar que vamos a tener menos tocatas, "¿tamos de acuerdo?" Weón, general: "tamos de acuerdo". La asistencia, en aquella, yo creo que debe haber sido una de las más numerosas...weón: es que era todo, porque teníamos que ir a clases cachai, y claro...en ese tiempo nos agrandamos (sonríe) y dijimos "ya, ok, hagamos la Escuela acá, la final acá, pero queremos la final...el lanzamiento del casete, lo queremos en el Gimnasio Municipal, o si no no hay trato". ¡Weón! Es que sabíamos que iba a llegar el medio sonido, iba a estar la media iluminación, era todo...afiches por todos lados, y traían, en aquella época eran Los Peores de Chile que la estaban reventando...nosotros dijimos "éxito (risas) con esta weá...ya, no hay transa si no... ¿Y estamos de acuerdo?"

“Estamos de acuerdo” Puta, y me acuerdo que el “Pato” llegó una vez con el Andrés temeroso weón, de que chucha va a resultar esto...y les decía “tranquilo...”

A: ¿Fue cómo el piloto cierto...cómo la primera...?

B: Fue la primera...fue el primer lanzamiento masivo y de ahí ya no se hicieron más hasta el 2000, porque de ahí llega este nuevo equipo que somos nosotros y que veníamos con toda esa idea. Eh...y...fue un éxito weón...tres mil personas, la gente quedó afuera...eh...puta, no sé po weón.

A: Oye, y de parte de los músicos, de los rockeros, de repente de los punkis me imagino, ¿no hubo como una...como una...una sospecha, como a lo mejor medios temerosos, porque igual, mal que mal, en esa época, si no me equivoco, las Escuelas de Rock ya eran un programa del Gobierno, o sea...?

B: Siempre...siempre...siempre... y hubo detractores de las Escuelas, y yo lo encontré muy válido, porque...como te decía: ya el INJUV venía mal, las políticas juveniles del Gobierno estaban mal, y había mucho desencanto. Nosotros nos creían weón...y yo creo que hasta por ahí no más, si por eso te digo, si nosotros discutíamos muy fuerte entre los rockeros de la época y nosotros que representábamos a la institución po...y eso era muy bueno...se discutía con altura de miras, es decir, “yo no te creo, sabí que demuéstrelame”. “OK, te lo demuestro, pero tú me tení que demostrar lo siguiente”. Y cuando llegaron las Escuelas también po “oye estos weones, apuesto que nos vienen a vender la pescada weón”; “qué, si estos weones son todos chantas”; “van a justificar la plata”; “te apuesto que nos van a cagar con el casete” (risas). ¡Estaban...! Oye, tantas weás que dijeron, y una de las cosas que hasta el día de hoy se sigue manteniendo que yo creo que esa Escuela permitió la base para seguir haciendo las mismas...porque se resolvieron muchas preguntas en aquella época, por ejemplo el tema de las letras... (reflexiona)...todas las bandas punk sobre todo, las letras eran muy, muy fuertes pa la época, muy puntudas, y que llegara un productor externo, dijera “oye, sabí que tu letra tení que cambiarla”... ¡Lo mandaron...a Godoy lo mandaron a la chucha, (...) pero entendieron que no era cambiar la letra, era cambiar algunas cosas, que tenían que leer más, cosa que de repente tuviera más sentido lo que estuvieran diciendo, el sentido de realidad, o en el hecho de si yo canto contra esto, ¿yo lo mantengo en mi vida diaria? ¿Es una weá...es...es...realmente me representa lo que estoy cantando o me estoy engrupiendo no más? Entonces ahí empezaron a salir los punkis de verdad, y los pinkis de cartón; los metaleros de verdad y los metaleros de cartón, entonces...también fue una prueba, pa aquella época, pa ver el nivel en que estábamos, ver nuestra realidad. Nosotros estábamos muy engrupidos con el tema de que éramos los mejores, y era necesario: era necesario creernos el cuento, porque el medio estaba muy malo, muy malo, tocaban los mismos de siempre, acuérdate que había mucho rock...en aquella época...mucho rock argentino, mucho rock de afuera, y nosotros no estábamos haciendo na. Y en el fondo nosotros creo que en aquella época fuimos como una pequeña lucecita, más que...yo te digo nosotros...yo hablo como...no hablo como institucionalidad, ¿cachai? Lo institucional cumplió su etapa y yo era un intermediario, pero cuando digo nosotros yo estaba acá porque nosotros éramos unos weones... ¡yo tenía veintitantos años weón, veintiún años weón, veintidós, una weá así! ¡Estábamos convencidos weón! Sabíamos que no podíamos cambiar el sistema weón (sonrisa), pero alguna weá íbamos

a hacer, íbamos a apoyar en alguna cosa, y creo que de alguna manera, todos los que participaran en aquella época, gran parte del cambio que hubo en la Región Metropolitana y después de lo que se hizo en regiones fue gracias a esa Coordinadora. Piensa esto, lo que te explicaba delante: de un movimiento muy chiquitito que nos juntábamos en una pieza de tres por tres, donde llegaban bandas y se nos hizo chico; que después tuvimos unas asambleas, porque eran verdaderas asambleas los ideas lunes, que haya venido gente de otras comunas y que se reprodujera esto en Cerro Navia, en Recoleta, es San Joaquín...puta weón, no me acuerdo de muchas...Entonces después ya hubo reuniones de... ¡entre ellos se coordinaban, cachai, por que eran: "weón, yo quiero ir de San Joaquín a Conchalí...ya...y...de Conchalí a San Joaquín" y se hacían esos pases, realmente se invitaban las bandas, y que esos muchachos alguno de los weones cuando tenía la oportunidad de viajar mencionaban sus coordinadoras, entonces el proyecto se multiplicaba en región, y después estos empezaron a traer bandas de regiones. Una de las críticas que yo siempre hice después del 2006 al 2007 es que, durante el 92 hasta el 96 hubo mucha rotación de bandas, lo cual fue muy bueno, porque entró gente, se llevaron la experiencia, siempre fuimos muy abiertos a decir "esta experiencia no es de acá solamente". "Es que nosotros somos la más importante"... "seremos la más importante, seremos la casa matriz, pero es muy bueno que hayan raíces, es muy bueno que Cerro Navia tenga coordinadora, cachai, porque te permite salir, entonces tenía que ser solidario con la información. "Weón, pero ¿¡como vamos a entregar nuestros datos!?" (risas). "Weón, ¡entrega todo, ábrete!". "No, tenía razón". Y...eso weón...yo creo que fue una buena experiencia. Hubo muchas discusiones obviamente creo que el tema de la confianza fue fundamental...(reflexiona)...la desconfianza que ellos tenían hacia el Municipio en aquella época era muy válida, yo creo que era válida...y...y las duras weón...o sea, las reuniones del Consejo cuando los rockeros fueron al consejo sobre todo yo creo...el...el...yo te había mencionado señales weón que a ti se te abre el cielo y decí "vamos bien", fue una vez cuando iban a cerrar el CDJ, porque había quedado la cagá también y creo que fue el segundo...la segunda pelea que hubo y que llegaron los pacos weón y se pusieron a pelear en la esquina los punkis, y nosotros todo lo argumentábamos que era producto de...¡de la weá que pasa no más po, cachai, que no podíais desconocer que había violencia, que esta rivalidad eran de otros lados, y los vecinos reclamaban, entonces esto parte pal consejo. Puta, fuimos nosotros, el alcalde estaba complicado, los concejales lo querían (echar)...yo creo que la votación la teníamos en contra totalmente, estábamos perdidos weón, por donde nos mirárais estábamos perdidos, dijimos "ya, cagamos". Nos juntamos como asamblea weón, cachai, "puta, la situación está difícil, el alcalde se la va a jugar weón cachai, pero dice que su porcentaje es mínimo". "¡Pero si es el alcalde po weón!". Había que explicar...había que explicar que una weá es el alcalde, pero que existen los concejales, que son los weones que están webiando, entonces no estábamos tan...no era...aquí la dictadura se había acabado po weón, cachai, entonces el alcalde era un ente más, y yo encontraba sugerente que los dirigentes, "ustedes los músicos weón", fueran y argumentaran por qué es importante. Y...chucha...y sale...viste que en...en las...en las reuniones de concejales están los puntos...venía el punto "CDJ"...y aparece el punto "CDJ". Entonces los concejales "bueno, yo quiero manifestar lo que pasó..." (pifias que venían de los rockeros). "Tranquilo, tranquilo weón". Weón, ese día yo creo que nunca

había tantos rockeros weón en una oficina de un consejo, y empezó a manifestar –que era muy válido weón en todo caso, si es verdad, la pelea fue...fue brígida weón, si fue...cadenas weón, los weones encerrados el equipo de la Coordinadora tratando de cerrar la puerta, “qué hacemos weón”, o sea, fue un momento de...estuvo tenso. Entonces el concejal empezó...el concejal empezó a mencionar la idea...

INTERRUPCIÓN DE LA CONVERSACIÓN

B:...en esa reunión de concejales, empezó a hablar el alcal...el concejal, pifias, y empezaron a hablar los dirigentes, y explicaban un poco lo que hacían ellos, y lo curioso era que llevaban estudios po weón, “puta aquí nosotros hemos tenido tantas tocatas, esto es igual a un porcentaje, porque igual teníamos estudiantes universitarios que manejaban los cálculos, lo beneficioso que ha sido, la cantidad de plata que le ha traído el...el...el...a través de los rockeros...Una weá muy importante que ellos decían era que...que...que era verdad en el fondo weón, cachai, el Rock le trajo dividendos al Municipio en términos económicos...¡le trajo dividendos! Es decir, muchos proyectos, muchos proyectos FOSIS que de repente...no sé po weón...de repente...eh...llamaban “oye, ¿sabí qué? Puta, hay como un palo volando por ahí weón, entonces preséntense un proyecto porque se los queremos dar a ustedes”. “Oh... ¡bacán!”. Nos pusimos a hacer proyectos weón, nos mencionábamos con los rockeros weón, puta...y no sé po, nos traíamos...mejorábamos un multiefecto. Y a la vez weón los cabros tenían que controlar su weá de creerse el cuento, porque en un momento empezaron a mirar en menos a los demás compañeros del folclor, cachai, “¡oye, pero si estos weones no ayudan a nadie!”. “Weón, tranquilo, o sea, ellos también están en la de ellos...”. Entonces empezamos a...hacíamos actividades Rock con folclor, y el CDJ después era Rock-folclor-teatro, Rock-folclor-teatro-danza, entonces los eventos comenzaron a ser multimediáticos.

A: Y eso... ¿qué acogida tuvieron los rockeros con eso?

B: Bien porque en el fondo habían tocatas netamente rockeras pero habían eventos que eran pa la comunidad, pa los demás, pa la gallá que no venía a escuchar rock sino que venía a ver teatro, entonces nuestra lógica era “ese loco que viene a ver teatro, también te va a escuchar a ti, por lo tanto le tení que entregar un buen trabajo, y vamos a captar a la gente de danza, y vamos a captar públicos nuevos -les decía yo- pa que vayan a multiplicar sus ideas”. Así que...raya pa la suma...no pasó nada...los argumentos fueron...válidos dijimos “no, aquí tenemos que demostrar...”. Era siempre demostrar, que era lo que a ellos siempre les molestaba, porque siempre tenían que estar demostrando cosas, si no era suficiente ya con lo que habían hecho. Yo les decía “puta weón, en esta weá tení que estar demostrando todos los días, a cada rato lo que estai haciendo. Y obviamente las dinámicas de la sala de ensayo también era otro tema, la cuota, todo eso lo tení que hablar con los cabros, lo de la cuota que se cobraba, que la plata era en el fondo...como después tenían una sala de ensayo, no me acuerdo si se compró una batería, y...pero la weá...se rompían los parches, entonces había un control. Al principio lo llevaba yo, cachai, “ya, ok, la sala de ensayo...”, después “ustedes se hacen cargo”, entonces en el fondo fue... “nosotros partimos, ustedes son los responsables”. “Oye se rompió un parche”. “No sé po... ¿quién estuvo ese día?” “Este weón”. “Ya, llámalo po weón...llámalo, ahí tení el teléfono, llámalo por teléfono y te hací responsable de que...” Entonces empezaron con el tema de las cuotas, y el que no

estaba en las cuotas lo echaban de la Coordinadora. Entonces claro, lo que al principio era pa todos, después empezó a tener sus estatutos, sus reglas...y ahí...no sé po, el tiempo dirá si eso fue bueno, fue malo, pero eran decisiones que ellos tomaban, entonces yo solamente escuchaba y opinaba cuando creía que...que quizás la gente se estaba yendo porque...no sé po...lo dirigentes estaban...acuérdate que los dirigentes se iban renovando, y era por elección...eh...si estaban muy cabrones...eh...si no sé po...

A: ¿Se iban renovando cada año?

B: Se iban renovando cada año.

A: ¿Por elección decí tú?

B: Por elección...por elección...que era muy choro en todo caso, cachai...que los rockeros, jese año no estaban ni inscritos weón! Y lo otro interesante es que algunos se inscribieron, otros no estaban ni ahí, pero, yo te digo, de la manera en que ellos participaban, o sea, se habla mucho de la participación, pero cómo ellos lo hacían era una manera de participación, que al tiempo después se dieron cuenta que...y...y si tú leí documentos cachai, toda la cuestión, fue un movimiento muy democrático, muy participativo, muy crítico al sistema, y que lograron beneficios weón...yo creo que sí...yo creo que es una Coordinadora que, como te digo, fue la primera, fue el cimiento, y yo creo que todos los músicos que pasaron por ahí se...llevaron un buen...hace un tiempo atrás me encontré con un cabro que me dijo “¿te acordai de mí?”. Lo miro “no la verdad que no me acuerdo”. “Yo era músico de la Coordinadora de Rock del CDJ weón...bueno, aquí estoy, sigo en la música”. Algunos siguieron, otros traspasaron el profesionalismo, el caso de Sinergia...los Santo Barrio que pasaron también, los Sandino, otros viajaron, fueron al extranjero...eh...y así como entretelones...Putá, es la idea, eso es un poco lo que me pasó a mí como tan al medio...gestor de la weá...

A: Oye, y como pa ir cerrando... ¿por qué empezaste de apoco a alejarte? Tú me deciai “por el 96 me empiezo a alejar” y ya de repente...?

B: Ya...a inicios del 96 ya prácticamente la Coordinadora después del proceso de la...como a mediados del 94 fueron las Escuelas, eso...después el 95 fue un proceso muy bueno, donde se puede cosechar y... “vamos aquí, y éramos invitados a todos lados cachai...se dieron muchas visitas de mucha gente, y el 96 hay un tema personal, y también crecer...y además que yo ya había empezado a dejar las reuniones, yo creo que ellos tenían que empezar a trabajar solos, uno tenía que entender que en todo uno se equivoca, entonces ellos también tenían que cometer sus errores (remarcando el “sus”). Entonces por ejemplo el hecho de que...yo lo que nunca les entendí eso sí fue cuando expulsaban a la gente...creo que ahí era un tema que a mí me...me...me complicaba, porque uno al tener un tema social, municipal, que era la política de nosotros, era integradora, yo sentía que era mi único punto de discrepancias que siempre tuve con los...con los muchachos. Yo decía “pero es que ustedes no tienen que expulsar” y... “es que no expulsamos, lo que pasa es que no pagaron las cuotas”. Tenían razón, porque si habían mandado reglas...pero a lo mejor no tenían dinero...pero nosotros también éramos los que habíamos dicho “oye, cómo no tení plata pa comprarte una cuerda si tení plata pa comprarte chelas...entonces aquí el weón que se le corta una cuerda weón es un gil, tení que tomar menos, fumar menos”, entonces claro, lo mismo que yo les había

dicho, me lo habían tirado... “no, tenía razón weón...no está bien...” pero igual me duele, me dolía cuando o los cabros decían “¡no, sabía que estos weones están muy cabrones!”...eh... “tocan los mismos” y es verdad, o sea debo admitir que fue “oye, que dejen de tocar los mismos de siempre...cómo resultado de que tocaban los mismos de siempre, fue que tuvimos a 2X posicionado y con un disco a toda raja, a Sinergia en la escena, a Triciclo tocando, que eran los tres que tocaban siempre, cachai. Tocaron tanto que al final...claro. Ahora, si hubieran permitido tocar otro poquito puta...hubiéramos tenido no tres sino que seis bandas, pero...era porque ya prácticamente la participación de uno ya era...que...yo le decía a Jorge que “el niño había crecido”, cachai, “el niño ya está grande”...y yo creo que la Coordinadora duró hasta como el 98 más o menos...

A: ¿Siempre continuado?

B: Continuo, porque yo me fui, pero el CDJ continuó trabajando con otro equipo, y obviamente ellos ya estaban muy posicionados, tenían salas, tenían salas de ensayo, tenían lugar para hacer las reuniones, tenían asambleas...y de apoco eso sí empezaron a perder un poco de fuerza también, se empezaron a ir las bandas. Hay que entender también que el movimiento se fue debilitando porque la gallá que entró con nosotros el 92 se fueron casando, se fueron terminando los estudios, por lo tanto tenían que trabajar...

A: ¿Pero no iban entrando a la vez nuevas bandas a medida que iban saliendo otras?

B: No como yo esperaba, porque curiosamente, nosotros cuando partimos siempre apelamos mucho a la exigencia, y al trabajo...y que era de aquí pa arriba, y después cuando la Coordinadora se fue...se posesionó a las bandas, como ya venían tocando, ya venían con una escuela, a los muchachos no se les daba la oportunidad de tocar, y yo siempre les decía “recuerden cómo ustedes partieron, ¡que no tocaban nada!” cachai, no pegaban nada, entonces el echo de que este grupo de excelencia les empezó a pedir un poco de exigencia también a bandas de colegio; como no les daba, no los aceptaban. Entonces ahí es cuando uno decía “yo te aseguro que si esa rotación se hubiera dado, hubiéramos tenido...”

INTERRUPCIÓN DE LA CONVERSACIÓN

B: ...hubiera habido rotación, de todas maneras, hubiera habido rotación y yo creo que la Coordinadora hasta el día de hoy...Mira, la Coordinadora hasta el día de hoy ha tenido intentos, pero ha faltado como algo que los logre unir ahí como nuevamente. Hay gallada joven, todos se juntan en el Moe's, ese es como el clan donde está la nueva cepa de...algunos viejos incluso de la antigua Coordinadora y gente nueva que escucha hablar de “aquél movimiento”, cachai, si yo creo que hay como una (...) cachai, “algo pasó”...

A: ...una memoria...

B: Una memoria...no hay nada escrito, yo creo que lo que estai haciendo tú va a quedar ahí como pa acordar...como pa acordarse un poco de...y que además sirva a otras comunas y...y...como experiencia y...y...en el fondo esto fue ensayo y error, o sea nosotros nos íbamos eh...equivocando a cada rato, weón, si yo te dijera “no, si teníamos la weá súper clara” ¡mentira! Weón, si lo único que queríamos era agrupar y queríamos...y queríamos que...queríamos que las bandas tocaran pero dignamente y

obviamente lo que sí queríamos era que la comuna, como todos éramos de Conchalí, que la comuna no fuera más estigmatizada, cachai, si no que cambiáramos el discurso...

A: Eso a lo mejor tuvo que ver un poco con el planteamiento de Aylwin a lo mejor de acercarse a los jóvenes, como de empezar un gobierno en democracia, entonces había como revertir lo que se había vivido en dictadura, y empezar a abrir como los nuevos espacios, nuevas políticas culturales...

B: En el fondo el...el...CDJ se había dado como un espacio pa todo. Fue para todo...yo igual después asumí la...la parte cultural del CDJ y después la dirección del Centro, y siempre fue la idea de cómo lográbamos esto de que fuera para todos, esto de la participación...teníamos el niahismo ahí en plena po weón...si era difícil, era muy complicado... ¡cero credibilidad, cero credibilidad con las autoridades! Tú llegabai a un lugar...menos mal que...en el CDJ siempre, mira: es lo mismo que le pasa a las Escuelas hoy en día con el Gobierno y el Consejo. Nosotros les explicábamos, y nunca mentimos, que el CDJ recibía platas del Municipio, es decir, el Concejo Municipal, destina un dinero para los programas jóvenes, y entre ellos está el CDJ. Entonces ellos me decían “es que el CDJ es aparte”. “No, no es aparte. Pertenece a la institucionalidad”. “Pero es que ustedes son distintos”. “No, no es que seamos distintos, lo que pasa es que hay otras... (...) pero somos del Municipio, somos del Gobierno...” Entonces le pasa lo mismo a las Escuelas, cachai: la Escuela es una cosa, el Consejo es otra cosa y el Gobierno es otra cosa...y todavía no lograban entender que quien nos da las platas es el Gobierno, de ahí el Concejo y de aquí pa acá. Entonces, cuando lograron entender eso, algunos se dieron cuenta de que era importante la participación, era importante generar proyectos, era importante...eh... ¡estar ahí! ¡Estar ahí! ¡Estar en las reuniones es importante, porque sí se podían provocar los cambios! Si muchos de los dirigentes en aquella época, eran invitados eran invitados formalmente como un presidente de una junta de vecinos. Recibían su invitación, tenían su audiencia, con el alcalde o con quien sea, eh...algunos fueron a... (risas)...algunos fueron invitados a La Moneda, cachai...y...obviamente, yo te digo la clave fue que entendieron la importancia que era participar y opinar...porque si yo me quedo en la bereda del frente, puta, voy a tirar pura mierda, es como yo les llamo...son como los “tira piedra” cachai, tiran la piedra pero no encuentran soluciones, no hay soluciones. Entonces yo creo que lo que hicieron estos dirigentes secundarios era lo mismo, o sea dijeron “no tiremos más piedras, vamos a enfrentar el problema”, y fue lo que hicieron ellos, entonces así lograron instrumentos, lo del equipo esto que te digo yo de FOSIS fue una reunión de ellos, si...si...hubo una ceremonia –muy fome, muy fome la ceremonia cachai- y nosotros invitamos a los rockeros, y ellos fueron los que hablaron –que este siempre ha sido un debate con los rockeros de aquella época- ellos solicitaron un sistema de sonido. Hablaron con las autoridades, con la presidenta regional, no, con el Director Regional del FOSIS, que andaba justo ahí, y nosotros dijimos (en voz baja, como en secreto) “ese es, ese es”, y van. “Director- le dicen- usted sabe que nosotros aquí tenemos una Coordinadora...”. “Ah, sí, si sé de ustedes...”

A: ¿No te acordai quien habló ahí?

B: “Nano” Matamala, creo que estaba el “Pato” Barbosa, eran los dos mas...ellos eran los más eran los duros de la...eran los duros...hay que reconocer que eran los duros...y uno más que no me acuerdo en este momento quien pudo haber sido. Y

“nosotros somos de la Coordinadora y nos falta una...un sistema de sonido” y como que se quedan mirando, “¿un sistema de sonido?” “Si po, es que nosotros hacemos tocatas, y el Municipio es más o menos no más porque lo facilita, pero creemos que —cacha la weá— creemos que el sistema de sonido debe ser para el Rock y pa los artistas, y este sistema de amplificación pa las ceremonias del alcalde. (Silencio del director regional, reflexionando) “Encontré interesante la propuesta”. La cosa es que llama a los días después llama el director y dice “presenten el proyecto”. Ahí estaba Pericó preparando el Proyecto. Llega el sistema de sonido, y aquí hay un tema bien complicado, porque a medida de que tú vai obteniendo cosas, también van creciendo los problemas. Entonces, el sistema de sonido era un sistema de sonido para el CDJ, para los programas jóvenes, entonces estábamos en un frente súper complicado que era por un lado el Municipio nos pedía el sistema de sonido, el cual, (la respuesta de) nosotros siempre fue “no”, cabrones, y por otro lado los rockeros querían el sistema de sonido pa llevárselo pa todos lados, entonces nosotros decíamos “no”. “Vamos a dar un uso, vamos a tener un encargado, ahí entró Pericó (...) bacán, entonces el sistema de sonido es para los jóvenes...y ahí empezaron los problemas “pero si nosotros lo pedimos, es de nosotros, por qué se lo prestai a los folcloristas, por qué se lo prestai al teatro” “porque wéon, hay que solidarizar, y más encima si no tení tocatas...” “¡pero es que podríamos hacer otra tocata, y tocar y tocar...”. “No po wéon, cachai, si el sistema de sonido es para todos”. Y eso también trajo problemas, entonces después aparecieron estos mismos individuos, “oye, ¡si el sistema de sonido lo pedimos nosotros, es nuestro, es más, me lo llevo al tiro pa la casa”. No si los weones...eran peleas de ese tipo. Pero cuando empezaron a fallar los equipos, ahí “ya po, hay que arreglar los equipos...ya po, ¿vei? Ahora no es tuyo” “no, no es nuestro, ustedes tienen que repararlo”, entonces...había que llegar como a un equilibrio. Lo mismo que las salas de ensayo, las salas de ensayo igual fue un atao porque la llave siempre la tuvo la oficina, la secretaria o la dirección, y el orden lo daban ellos. Entonces, qué pasaba: que a veces iban a ensayar y entonces estaba el tema de los pititos y toda esta weá. ¡A nosotros weones nos daba la misma weá! Pero, es más, nosotros como CDJ pa la época nos llegaban los panfletos del CONACE “no a las drogas, no a las drogas” y “esto tienen que repartirlo en los colegios”, y nosotros les dijimos “no, no lo vamos a repartir” porque nosotros considerábamos que un programa joven no puede a alguien que está optando, a alguien que está en plena etapa de juventud decirle “NO”, y eso fue una reunión también que nos llamaron como equipo también fue “no estamos de acuerdo, no los vamos a repartir, vamos a hacer los nuestros...los de nosotros decían “Tú decides” cachai, y esa fue nuestra...y con los rockeros también fue “nosotros no vamos a salir a tocar contra las drogas, estamos peludos ya, así que no estamos de acuerdo. Y los cabros si fumaban, fumaban adentro (...) más de respeto. Igual nosotros decíamos “puta igual es bueno que si llegan los pacos -porque varias veces entraron los pacos, pese a que nosotros los parábamos, no entraban al recinto—puta, pero te imaginai estai ahí tomando, y entran los pacos, cachai que no te funai solo, funai al Centro y funai a todos tus compañeros, y se dio que todos empezaron a entender el tema y no lo hacían. Así que eso...puta, así como a grandes rasgos, lo que se hizo, como se empezó, las dificultades, lo que algunas bandas llegaron a hacer, y la importancia fue...creo, primero, pa la Región. Yo creo que pa la Región Metropolitana el hecho de que se haya reproducido yo creo que eso fue...fue genial. (Se dirige a Pericó)

Yo le decía Pericó que nosotros nos dábamos cuenta de a poco que íbamos por buen camino, por algunas señales, como las guitarras, te acordai, cuando llegaron como cuatro guitarras así, y nosotros dijimos (emocionado) “¡weón!” (risas) Fue genial, yo creo que en ese momento fue como que dijimos “vamos bien, vamos bien” cachi... Cuando los punkis se ponían a cuidar la puerta, es que era como raro po weón, cachai ¿que llegara un metalero y que un punki te recibiera pa la época? ¿y que te revisara? ¿y que te quitara el copete? Entonces...y lo otro bueno fue que el público que iba al CDJ era un público CDJ, o sea, tu lo cachabai inmediatamente que era una persona que entendía que había que cuidar el espacio, porque era el único espacio que había. (Se vuelve a referir a Pericó) Yo le contaba...el primer evento, cuando nos robaron todo (ambos recuerdan asombrados, ríen por lo tragicómico) nos robaron todo, nos rompieron todo ¿te acordai? El baño quedó pa la... ¡rayao! ...¡ohhhhhhhh...nuevo, nuevo, nuevo!...Así que...no, bien como experiencia...

CORTE EN LA CONVERSACIÓN

B: No, pero Córomer era Kiko, así llegaba con sus platos, y pa él todos los punkis valían callampa “¡joye weón, como no sabí tocar, soy como las weas!” Y en ese tiempo era el doble pedal que tenía el Córomer...

C: Era el único...era el único...

B: Entonces el weón llegaba (imita sonido de batería estilo metal). “Mauro cállate”. “¡No (produce más ruido) no saben tocar los culiaos!”, “y los punkis, ¡weones culiaos! ¡tres notas culiás!” Y así los trataba cachai, y era amado y odiado por todos, porque de repente...sin embargo después era uno de los más cléver al momento de hablar también po. Mauro era la otra persona que estaba con FOSIS pidiendo los equipos, él era el tercero...y...duro po weón, duro, duro...y...los punkis lo trataban mal y él trataba mal a los punkis y a todos los weones que no sabían tocar, porque él...él tocaba...porque ¡hablaba inglés! Era profesor de inglés...

C: Es profesor de inglés...

B: Hablaba inglés y tocaba batería...y tenía doble pedal... ¡No, si Kiko era todo un personaje! Y...no, imagínate, al lado de los punkis que llegaban con unas cajas parchadas weón, unas guitarras como el hoyo, acá...este weón era el que le arreglaba las cosas a...(...)

C: No, pero después empezamos a manejar, ponte tú el caso del Córomer, claro, él (...) y un día le digo “¿sabí qué? A contar de ahora yo me voy a probar todas las baterías contigo, las pruebas de sonido de batería...entonces ya estaba disponible para...para recibir instrucciones, ¿cachai?”

ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD N° 2

Nombre: Ricardo

Cargo: baterista Zaquizami.

Fecha: 24 de agosto del 2006

Simbología utilizada:

A: Daniel

B: Ricardo

A: ¿Qué me estabai contando de la Coordinadora?

B: Que partió como...como tocatas po weón, cachai...y partimos los Sinergia, 2X y Zaquizami.

A: Eso ¿cómo hace cuánto fue...? ¿Te acordai?

B: Puta...hace mucho tiempo, el noventatanto...si mal no recuerdo...entre el 97 y el 98, hace un tiempo atrás weón cachai...Y a todo esto surgió porque...bueno, de antes igual como que nos cachábamos, cachai, porque éramos como bandas que estábamos como tocando, por aquí por allá...y ahí como que surgió la weá, cachai...? Y después se empezaron...el CDJ, con el Bruno...no sé si hai hablado con él...

A: He oído de él, pero no he hablado con él...

B: Puta, él nos dio como mucho apoyo, cachai...mucho apoyo, bueno, porque antes de que llegáramos nosotros, estaba como súper así el CDJ estaba súper posesionado como por la onda punk, entonces habían quedado muchas cagás, y cuando ya llegaron otras bandas con otras tendencias, fue como una mixtura, entonces yo me imagino como que se renovó un poco como la energía de la weá...y...empezamos po, empezamos mortal las tocatas, y puta...me acuerdo que fueron como tres seguidas, cachai...y funcionaron bacán. Y después se dio la oportunidad que cada uno podía invitar a una banda, cada banda va a llevar como sus temas propios y así empezamos como a masificar como...creo que llegaron a estar veintitantas bandas en la weá...hartas...cachai...y hacíamos ciclos po, cachai, y a sorteo, o cabezas de serie, eran dos reuniones a la semana, creamos todo el cuento de la personalidad jurídica, y empezaron los enlaces con otras comunas, entonces igual como que agarró...como...como cuerpo...

A:...como que se empezó a afiatar...

B: Sí...sí po...claro, de hecho como equipo éramos una...nos afiatamos mortal, onda cada uno cachaba sus responsabilidades... ¡Putá igual, cuando hay muchas personas igual siempre queda la cagá po! Pero fueron las menos, fueron las menos, las menos menos cachai, para la cantidad de personas que llegaban, y todo el cuento de a poco po (...) a parte que me acuerdo que ¿a ver? Después empezamos a tener invitados como "Florcita Motuda" también...llegó a la weá a tocar. Esa fue como...uhh, no me acuerdo, pero pasaron muchas bandas que a veces eran como de otras comunas que nosotros invitábamos o personajes "X" que nosotros invitábamos también...y...así también se devolvía la mano también po, uno iba pa otro lado y así mismo como tocamos y era como nuestra casa esa, también entre las bandas empezó el "(...) vámonos a tocar a otro lado juntos" y empezamos a crear todo como... ¡una movía po weón!

A: ¿Cómo que se empezaron a enlazar primero entre ustedes y después con otras...como intercomunal, una onda así?

B: Sí po...y...fue bacán en ese tiempo.

A: ¿En ese tiempo ustedes ya llevaban como cuántos años tocando, llevaban un carrete, estaban empezando...?

B: No, nosotros llevábamos no más de un año, cachai, no más de un año tocando...y bueno...estamos con las energías también puestas. Supongamos los Sinergia y los 2X llevaban su tiempo ya, llevaban sus cuatro años yo creo antes...o no sé...yo creo que sus cuatro años.

A: Sí...Sinergia por lo menos sí...

B: Cachai...y 2X también, porque yo me acuerdo que con los 2X yo compartía también antes, que (...) la Coordinadora, desde antes, porque como (...) músicos y todas las movidas por el sistema, (...), pero con Zaquizami no, siempre como que se movía la weá, siempre estaban ahí como (...) todo el mundo...

A: Sabían que estaban...

B: Claro...

A: Oye y ¿cómo empieza Zaquizami? ¿Cómo se juntan? ¿Tú estai desde el comienzo en la banda?

B: Si po, yo soy uno de los fundadores de la banda....Putá, la weá nace...porque...es que o sea, a ver: veníamos como de otras bandas, cachai, y un día un loco nos juntó, nos presentó el proyecto, y la hicimos po weón, que era Kakarlos...no sé si hai hablado con Kakarlos...Kakarlos igual es una de las personas claves dentro del circuito porque igual él fue como un impulsor dentro de todo de que...de que llegáramos al CDJ, de contactar a las bandas, puta...él fue el gestor...y él es el vocalista de nosotros...en ese tiempo...Claro y él se (...) el loco tenía caleta de bandas, es como estos locos que tienen el poder de decir algo, y arma siempre como proyectos diferentes. Bueno, y con Zaquizami siguió la weá, él se fue pero estábamos tan bien compenetrados los que (...) puta se fue el loco y démosle no más, busquemos otro estilo, y la weá que no...no sé da mucho terminar así po weón...

A: ¿Con quiénes, aparte de ti, fueron los que comenzaron en la banda?

B: Puta, de esa grupo quedo yo no más, pero Pato siempre estuvo con nosotros, porque el Pato...puta, de niños chicos que...éramos compañeros de curso, puta y él antes era bajista de mi hermano, pero empezó a tocar en realidad hace poco en otra onda, y Pato tenía también su banda que también estaba en él CDJ que era "El viejo truco", y siempre nos ayudaba, nos hacía sonido, cuando no podía ir mi hermano lo iba a reemplazar él, entonces siempre estuvo también, desde los inicios, cachó todo el proceso, toda la weá, así que él también podría ser como uno de los fundadores de...o sea que cacha todo el proceso en realidad...

A: ...que no estuvo en la misma banda pero estuvo como siempre presente en realidad...

B: Siempre, siempre....

A: ¿Y el guitarrista ya no es el mismo?

B: No, el guitarrista es otro...es un nuevo, pero nuevo entre paréntesis porque el Maki ya lleva cuatro años con nosotros... (risas). Si los más nuevos son los vocales, uno de los vocales, que es el Cerebro que lleva dos años...pero igual es su tiempo...

A: Sí...como que nuevos nuevos no....

B: No, no...ahora último no, no, no....yo cacho que con la formación que ya estamos ahora ya estamos....

A: Como afiatados...se armó el equipo...

B: Sí...sí...está como a full el equipo.

A: Oye, y cuando comenzaron ustedes...los primeros... ¿debe haber sido como el 97 por ahí...?

B: Sí, por el 97...De hecho partimos como el 96 más o menos, como Zaquizami partimos el 96, pero ahí en el CDJ como en el 97 a 98...de hecho la primera tocata de nosotros fue en el Taller del Sol, en el mítico Taller del Sol, ahí como que...

A: Eso te quería preguntar: ¿Cómo qué...cuál era el circuito de locales o de recintos donde empezaron a tocar...?

B: Puta, empezamos en el Taller del Sol y los bares de Recoleta... “El sótano” me acuerdo... ¿qué otro? Puta, por ahí antes existía por ahí una weá que está ahí en Independencia que era una weá como de pollos...es que antes no habían muchos espacios, antes habían muy pocos espacios... ¡Ah! Y los comunitarios po...ahí tocábamos hartoo...me acuerdo...por ahí por la población Aránguiz...porque nosotros éramos de ahí...yo soy de Rosende, entonces me movía en toda esa población, estaba el Tricolor...que son weá como de club deportivo, también estaba aquí la weá de Masisa también...en El Roble...bueno que se hacían cosas, hacíamos cosas en ese tipo de lugares, ahora es más fácil porque en realidad...

A: ¿Antes escaseaban los espacios comparados a hoy en día?

B: Claro...claro...o sea absolutamente, o sea, ahora igual...no sé si hay tanto espacio...

A: A lo mejor es más fácil conseguirlo...

B: Claro, porque a lo mejor las personas creen más...en la apuesta nacional...antes si no tocabai cover estabai cagado...o sea, llegabai a un bar, a cualquier lugar, “oye sabí que soy una banda independiente”, qué se yo... “ya, ¿tení un disco?”, “No, no tengo disco”, “No, no te puedo dar fecha”...Quizás la weá sigue así, pero ya no es tanta discriminación digamos, pero si po, en ese tiempo uno tenía que rebuscarse como los espacios, inventar weás...ahora nosotros hacíamos weás en las calles también, en las canchas de baby...y como sonara no más po weón...o sea daba lo mismo la weá...

A: ¿Cómo que se adueñaban de la calle...una onda así, en las plazas, una onda así?

B: Sí...sí...sí...Porque nos pasaban la corriente no más y estábamos mortal...

A: ¿En qué lado, de repente te acordai?

B: En la Plaza Ossa...emm...por ahí mismo también por Zapadores...entonces...ahí estaba el circuito en realidad...y...iban los amigos, los locos de la cuadra, de la esquina

iban a webiar, a ver el show... (risas).

A: ¿Cómo que era un público así de amigos al principio?

B: Si po, obvio, siempre parte así la weá...y compañeros de colegio...bueno, después ya empezamos a entrar al circuito universitario po...claro y ahí...como que salimos del área Norte, porque igual cuesta salir del circuito...

A: ¿Por qué?

B: Porque antes costaba salir como del circuito...porque de repente como que no existían muchos...como...como los lazos...nosotros nos manejábamos con caleta de bandas, pero del área Norte po, entonces...si queríamos ir a tocar a Maipú, no cachábamos ninguna banda de Maipú...porque ahora quizás están los portales del "Bandas de Chile", y existen caleta de portales, entonces uno ya crea enlaces cachai... mail po, antes...puta... ¡no existía esa weá po! Imagino que antes de nosotros menos po, entonces era aún más difícil creo...y ahora es como todo más accesible...y también con el MP3 Palace. Cuando partió el portal de MP3 Palace, partieron como diez bandas creo, y entre esas diez estábamos nosotros...estaba Sinergia también...y esa weá ya fue buena...

A: ¿Fue un aporte?

B: Si, fue un aporte porque lo hizo el loco...el Miguel Barriga de Sexual Democracia, y ahí como que tocamos en la SCD de...en Santa Filomena, bueno, nosotros ya habíamos pasado ya por las Escuelas de Rock allá en Huechuraba, entonces también las Escuelas estuvo ayudando también a abrirnos las puertas, aunque la primera experiencia pa nosotros con las Escuelas no fue buena...

A: ¿Por qué no?

B: Porque...yo creo que en ese tiempo las Escuelas no... (reflexiona)...no...no cacho bien la weá...no cacho que pasó que...no fluyó no más la weá, hay weás que de repente no fluyen no más...Y ahora la relación igual es mortal po, que tenemos con ellos...

B: ¿Si?

A: Si, es mortal, es que Araya llegó...es que antes no estaba Araya ni Pericó tan metidos en la weá, y Araya igual nos conocía del CDJ, del carrete del CDJ, nos conocía desde antes...dame un segundito...

PAUSA EN LA CONVERSACIÓN

B: ...no nos manipularon ni nos dejamos manipular por el sistema digamos...y ...y...y de repente eso se refleja en esto mismo, que nos rebuscamos pa grabar nuestras cosas, si queremos hacer encuentros de bandas independientes nosotros autogestionamos el encuentro, nos movemos con la amplificación –tenemos el apoyo del Pericó también- entonces tenemos como los enlaces pa que la weá funcione...nos encargamos de hacer los afiches, buscamos el lugar, tratamos siempre de hacer weás gratis, o sea...si hay que financiar...wéon...lo mínimo, una luca la entrada y vai a ver cuatro bandas y carrete y toda la weá...y bueno, igual a veces tocái...depende del lugar po, porque hay lugares donde no hay nada y nosotros tenemos que hacer todo, y ahí hay que financiar. Pero de repente llegai a un local y hací una propuesta: "oye, somos cuatro

bandas, esta es nuestra parada, traemos todo...puta...danos un fijo, y la entrada es gratis, la weá se repleta (...) Y los locos compran po, y quedai con una pará sólida...y así la plata es pa la autogestión no más...es pa pagar...qué sé yo...transporte...sonido...bueno, sonido...con los años igual tenemos...Entonces de repente pa locales más chicos a nosotros no nos cuesta na llegar y hacer una weá y pararla, porque la weá va a sonar, pero esa weá se fue dando en los años...

A: Eso, ¿cómo se fue dando, como por ejemplo lo que tú me estai diciendo...?

B: A ver, yo tengo la suerte de que yo vengo como de una familia de músicos, y siempre hubieron cosas en mi casa, de sonido, entonces como que siempre salvaba un poco la weá...pero llegó un momento en que ya no hubo nada y ahí empezamos “¿puta qué hacemos?” porque ya llevábamos un ritmo en que nos...(reflexiona) nos gustaba hacer las cosas como nosotros queríamos po, o sea, si vamos a un local, no queríamos...o sea...estábamos acostumbrados a hacer el trabajo de tal forma que tuvimos que empezar a invertir, entonces...como ya teníamos como dentro de todo como un nombre dentro de la escena, teníamos como esa facultad de poder exigir un poquito más a los locales...entonces empezamos a cobrar unas platas fijas, que no es mucha plata...pero esa plata te sirve...bueno, aparte que tocábamos mucho, si en un año weón, yo te cuento que tuvimos 60 tocatas en el año...y el año tiene 52 semanas, entonces no parábamos, no parábamos, no parábamos...e ¡íbamos a todas po weón! Pero la suerte es que íbamos con nuestra producción, entonces en todas partes sonábamos, ¡íbamos a todas!, y creábamos enlaces, tenemos muuuchos...y eso que hace un par de años paramos un poco de tocar tanto, porque...queríamos hacer esto (grabar un disco)...veníamos pensándola hace tiempo, y...hicimos trabajo de postproducción, porque...ya ahora es más fácil po weón, y pa eso necesitábamos nosotros mismos apretarnos po cachai, y ver las bases, y empezó un trabajo de estudio, aparte que...a ver: nosotros dentro de toda esta weá, nosotros ensayamos en una okupa, en Santo Domingo...que es donde yo también vivía, entonces estuvimos ensayando ahí cuatro años, hasta que nos desalojaron...

A: ¿Eso fue como en los inicios?

B: No, eso fue...ahí te estoy hablando... (recuerda)...puta, es que se ha pasado rápido el año weón ¿ah?...el año pasado llegamos a Balmaceda, y estuvimos cuatro años...y antes de eso estuvimos en el Taller del Sol, y antes de eso estábamos en Rossende (donde vivía) donde me hice una mini sala de ensayo, la weá es que después se empezó a masificar, entonces necesitábamos un centro de operaciones, porque no todos éramos de Recoleta...y ahí llegamos al Taller del Sol, y ahí compartimos banda (sala) con los Mal de Chagas, cachai...de hecho ahí tení otra banda (...) el vocalista de los Mal de Chagas es el Juan Ayala, no sé si lo ubicai...Juanito Ayala...tení que hablar con él, tiene una banda que se llama Juana Fe ahora, y el loco (...) en el Consejo de la Cultura trabajando hartito, y están tocando pa afuera y les está yendo súper bien...y bueno, por eso llegamos ahí po, por el Juanito, y Juanito vive en la Plaza de la Palmilla, entonces igual cacha toda la movida de allá weón, ahora está instalado con una onda de los circuloquios, cachai, como todas esas organizaciones que también son...dentro...igual aportan po.

A: Oye, y entonces... ¿ustedes partieron con esos equipos, que de alguna manera eran aporte de tu familia, pero después fueron como adquiriéndolos de alguna manera?

B: Claro...

A: Y eso... ¿pura autogestión?

B: Pura autogestión...o sea, igual siempre uno trabaja pa esto, y todas las pegas que quizás nosotros hacíamos –no teníamos guagua, no teníamos na- entonces ¡daba lo mismo po weón! Las pocas lucas que llegaban a nuestro bolsillo se iban pal fondo común...

A: O sea, ¿era una mezcla de las platas que generaba la misma banda con las que salían del bolsillo personal...?

B: Claro (ríe) era una mixtura...y así igual tiene que ser...porque acá el movimiento...dentro de todo... (no da pa tanto). Tení que agarrar...tení que tener tu minuto de suerte en realidad.

A: Oye, cuando empezamos a hablar tú me deciaia que les había costado como salir de de la Zona Norte...eso ¿a qué lo atribuí tú?

B: Porque todo nuestro centro cultural (...) tocábamos en el CDJ, tocábamos en bares de Recoleta, de Independencia, las bandas que nos relacionábamos también eran de la comuna...entonces costaba po weón, costaba...a nosotros nos costó, y después ya que empezamos a salir ya cachamos que no era tan difícil, había que hacerla...

A: ¿Y el conocer otras bandas les ayudó un poco también a salir?

B: También po, harto, nosotros somos de la mentalidad de que la unión hace la fuerza, porque entre más bandas estemos, en la escena...bueno y por aquí han pasado caleta de bandas, nosotros hemos tocado con demasiadas bandas y le cachamos el rollo quizás no a todas pero (...) De hecho hay bares que no están ni ahí con que toquemos nosotros, a lo mejor la música que tenemos no es power, pero el discurso que tenemos sí lo es. Entonces...y hay lugares a los que tampoco estamos ni ahí con ir...porque no nos interesa...

A: ¿Cómo cuales?

B: (Reflexiona) ¡Batuta! Cachai...no estamos ni ahí con ir a Batuta, o esos locales como que te cobran plata pa que tu toquí po weón, como esos locales chantas así que te dicen “puta, tení que pagar un piso, si no tai cagao”. Nosotros tocamos harto en ese tipo de locales, y cachamos toda la movida de la weá, supongamos “Laberinto” cuando hacían hartas cosas, en la “Zoom” cachai...y es una lata porque siempre salí pa atrás po weón, porque ellos nunca van a perder, entonces decidimos que nunca más íbamos a tocar en ese tipo de locales. Ahora si esos locales se abren y dicen “no loco, aquí weón no hay un piso como era antes y quieren hacerla” ¡mortal! Pero ya va como con nuestras condiciones, no son tanto como las condiciones del local.

A: Oye, y ¿cómo es la relación en ese sentido...tú me hablai de los locales, con el público que va a esos locales....no...?

B: Es que yo creo que el público no tiene la culpa ¿ah? Va a vacilar igual porque anda en la onda de carrete, y hay weones que tú les vai a gustar y otros weones que de

repente no (...)

A: Con las bandas con las que se han ido relacionando, creando vínculos como decí tú, tienen como, la mayoría ¿tu veí que tienen como una postura como la de ustedes de la autogestión...?

B: O sea, cuando nosotros hacemos la wéa la tiran...porque nosotros (...) pero igual, hay todo tipo de bandas po, o sea nosotros igual no discriminamos pa na la weá, tocamos y creamos los enlaces y paramos las tocatass y bacán po, pero en este último tiempo sí po, tratamos de involucrarnos con bandas más independientes, que tienen como la pará del asunto....son bandas combativas de allá de La Pincoya también, (...) Rebelde, Común y Corriente, Los Ateos también...entonces...son bandas que de repente tienen como la postura (...) de la música, sino que...que...es hablar de la realidad po weón, si es esa nos interesa a nosotros po (...)

A: ¿Cómo sentí tú que el entorno, el barrio a lo mejor los ha....como ido modelando como banda? ¿Ustedes tienen una relación con el barrio de alguna manera?

B: Obvio, claro...nosotros tenemos esquinas po weón, y cuando tenía esquina tenía barrio, cuando llegai...cuando vení por los pasajes...y los perros...y ahí hay una loma, texturas y miles de wéas que se perciben solamente en esa cuadra, en esa esquina, los compañeros de cabros chicos con los que jugabai...Zaquizami nació así loco, cachai, yo con Pato soy compañero de primero básico, entonces somos hermanos po...y el vocal que está cantando ahora es el primo del Pato y también nos conocemos de ...entonces estamos todos dentro de todo...todos tenemos la misma cuadra, como la misma esquina digamos, y de hecho el disco se llama...el EP, porque no es un disco ¡cacha, el primer EP que vamos a sacar onda así legal, legal, legal de la weá!, el volumen uno se llama "Del barrio al espacio"...porque en esa pará estamos ahora po weón...quizás todos nacimos en una comuna, todos crecimos en el barrio, pero como personajes ya no estamos en el barrio: yo estoy acá, Pablo también está casado y está en otro lugar, pero sí tenemos nuestra infancia que es la calle y el barrio...y esa weá también...cuando andai arriba de la micro, o te metí a La Vega, o te metía a Patronato, te metí a lugares que son barriales digamos, o vai a poblaciones, y cachai la weá, puta es mortal po weón...te metí a las juntas de vecinos, hay como otra...

A: Pero tú tenía...o...a ver, la primera pregunta que me queda...los integrantes con los que estai ahora o con los que estuviste en algún momento ¿eran todos de un mismo sector, relativamente hablando...?

B: Claro, eran todos de un mismo sector...

A: Y lo que me surge es: cuando tú me hablai como de barrio, me hablai una mezcla como de lo...Por ejemplo, te pregunto: ¿es como de la Zona Norte o es como de un barrio...como de un imaginario de barrio?

B: Es que lo que pasa es que....a ver, dentro de todas las weás, nosotros siempre hemos sido súper poblacionales... (reflexiona)...porque nosotros somos de un barrio nuevo, porque nosotros no somos de un barrio viejo, como Santiago Centro, cachai...somos un barrio nuevo y que nació de una población po, y de acuerdo a eso uno tiene como una metodología de vida...ahora hay weones que se quedan pegados y no

están ni ahí con salir de la weá, cachai...nosotros...yo creo que rescatamos la esencia, lo bonito del barrio, y son en realidad...es como...eso se da en todos los lugares que son así...cachai...que hay como comunidad, en comunión, con juntas de vecinos, donde hay pasajes, hay esquinas (destacando con la voz todos estos elementos), cachai, son como prototipos de vida, y así enlazamos y hemos podido llegar a otras poblaciones, que no (sólo) es Recoleta, hemos llegado a otras poblaciones...hemos tirado enlaces...por ejemplo, tenemos enlaces con la Legua York, cachai...y hemos tocado con los Legua York, nosotros hemos ido pa allá y ellos vienen pa acá pa Recoleta, hemos creado enlaces...entonces...también nos hemos metido a otro tipo de poblaciones, cachai, que quizás son más crudas que en las que nosotros estamos, pero también es una realidad...vamos a Renca también, de hecho uno de los vocalistas es de Renca, es del Centro Cultural de Renca, y entonces tiene también toda su parada, también tiene una agrupación de bandas allá, tiene toda su para...entonces nosotros vamos, vamos, y en ese sentido somos como bien barriales...Quizás a nosotros nos agrada mucho más tocar en una sede de junta de vecinos cachai, pa todos los locos de la pobla...que...salir en un canal de TV cachai, o sonar en la radio.

A: ¿Y en ese sentido, como que las ambiciones que puedan tener como banda, o que puedan haber tenido como banda en el tiempo, no apuntan mucho a lo mejor como a la fama, como a la tele, al festival “algo”...?

B: No, no, no, no apuntamos a esa weá. Ahora, si nos invitan, igual vamos, pero no es como nuestra prioridad, cachai...nosotros nos sentimos mucho más realizados tratando de que...hablando la dura a pendejos o mostrándole que tienen otro camino, que nosotros igual salimos de un barrio, y que hay otros caminos, pa salir de la pasta y miles de weás, o de estratos sociales también y que hay como otra posibilidad po weón. Entonces nos interesa mucho más llegar a ese tipo como de...también tenemos problemáticas como el SIDA...nuestro vocal tuvo SIDA, o sea...hemos vivido como caleta de realidades...Hicimos una campaña también contra el SIDA, con las tocatas que hacíamos...

A: Eso te quería preguntar: la actitud de ustedes como banda, de qué manera un podría ver, como el vínculo con el barrio, no sé si sólo con tu barrio, sino que a lo mejor...Tú me deciai por ejemplo “prefiero ir a tocar a una junta de vecinos” cachai, como el aporte, ¿cómo influyen ustedes en el barrio?

B: Es que aparte de reflejar una realidad tratamos de darle soluciones, tratamos de hacer un aporte...no que la weá...y crear como un movimiento, o sea nosotros dentro de todo tenemos como un carrete, entonces tú llegai a una junta de vecinos que no tienen pico idea de cómo se para una weá y dentro de la junta, dentro de la población digamos hay caleta de locos que quieren hacer música, pero no saben cómo armar una weá...nosotros llegamos, tocamos, y les mostramos que la weá funciona, se puede, cachai, porque llegamos con nuestro equipo, nuestras cosas, y ahí se empiezan a crear enlaces, porque nosotros después cuando vamos a las juntas de vecinos, no tocamos solamente nosotros cachai, tocan bandas de las juntas de vecinos, entonces nosotros colocamos backline, colocamos todo...y los ayudamos cachai?

A: ¿Dónde han realizado algún tipo de actividad como la que me estai...?

B: Ahí po, en la Plaza Ossa, en la Plaza Ossa...en Renca también hace poco pal día del combatiente...fue la tocata de este año en realidad...la tocata... (risas).Y...(reflexiona, tratando de acordarse de otras instancias) bueno y hartas...CDJ también po... y hartos lugares también po...jes que ando con lagunas mentales! Pero las tengo archivadas, las tengo archivadas.

A: Oye, y de alguna manera tienen como una vinculación con...Al vincularse con el barrio, por lo que yo te escucho, siento que hay como una vinculación de tu banda como con un sector... ¿como con un sector social más postergado podría ser?

B: No, no, no...creo que no es postergado...yo creo que es...de hecho tampoco es un sector social bajo cachai...es una realidad no más, una realidad...es como cuando tu viejo se saca la cresta pa darte a ti lo mejor cachai? Y esa weá es súper válida cachai, y así...como en jerarquía en todos los sectores es la misma weá, porque los weones que tienen más plata igual tienen que salir a trabajar la weá...a lo mejor no le hace falta un par de zapatos al pendejo, pero quizás quiere regalarle un autito...acá ya son otras realidades, pero al final siempre es lo mismo, cachai...sólo que otros tienen más posibilidades que otros no más, pero la realidad es esa po...cachai...nosotros no apostamos ni al rico ni al pobre, nosotros apostamos a lo que estamos viviendo en el tiempo actual, cómo se mueve la ciudad en tiempo actual ahora, quizás por eso ha mutado tanto Zaquizami también (...)

