

POBREZA DE LA EXPERIENCIA DE LA POBREZA: REFLEXIONES HISTÓRICAS EN TORNO A "PATEANDO PIEDRAS" Y LA PRODUCCIÓN CULTURAL DE FINALES DE LA DICTADURA EN CHILE

Alejandro Fielbaum S.¹ y Luis Thielemann H.²

Resumen

Este artículo pretende revisar los contextos políticos, sociales y de producción cultural en que el disco *Pateando Piedras*, de la banda de rock chilena *Los Prisioneros*, aparece en 1986. El texto se centra en las expresiones políticas de masas y sus contradicciones, y su aparición en las letras del trío. El disco se separa de la marginalidad y crípticismo del arte crítico al Capitalismo y la Dictadura, pero sin claudicar ante la represión explícita o implícita que afectaba a tales expresiones, consiguiendo un rock radical pero con vocación de masas. Aquello permite hallar su clave lectiva desde cierta pobreza de la experiencia –de la pobreza–, como simultánea denuncia de la precarización de la vida y de un campo artístico incapaz de representar la marginalidad que les resulta, política y estéticamente, lejana.

Palabras Clave

Música, dictadura, Los Prisioneros, experiencia

Abstract

The article describes the political, social and cultural context where appears, in 1986, the disc *Pateando Piedras*, from the Chilean band *Los Prisioneros*. The text centers in the political expression of the masses and its contradictions, and its presence in the lyrics of the band. The disc separates itself from the marginality and crípticismo of the art critical of capitalism and the dictatorship, but maintains the critic towards its implicit and explicit repressions, developing a rock simultaneously radical and massive. That allows us to read from the poverty of the experience –of poverty, as simultaneous denunciation of the precarization of life and of an artistic camp that cannot represent the marginality which is situated, politically and aesthetically, far from it.

Keywords

Music, dictatorship, Los Prisioneros, experience

“¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimos y sin mirar ni a diestra ni a siniestra”

Walter Benjamin

La atención a la música no sólo posee relevancia histórica en lo referente a las reconfiguraciones de sus prácticas estéticas y discursivas en relación en el contexto social en que surge, o mediante otras formas de realizar historia de la música –por ejemplo, la de sus apropiaciones. Pues lo allí producido puede, también, ser analizado desde el movimiento inverso. Esto es, leer las transformaciones históricas desde la música de tal época. Es claro que, para ello, es necesario suspender cualquier imagen de la música como mero “reflejo” que “acompañaría” tal proceso. Tal presuposición de mecánica pasividad sólo puede confirmar los resultados que se han decidido antes de su concreto análisis. Al contrario, impera una lectura detallista de la singularidad de lo producido para poder ponderarlo con justicia. Es claro que lo mismo debe decirse sobre la atención al proceso histórico allí incrustado, cuyo análisis poco avanza si se limita a ser la introducción a un estudio del que rápidamente se omitirá. Pues la comprensión de tal arte queda trunca al desconsiderar el proceso en el que surge. Así, requiere para ser analizado acabadamente de la comprensión en el contexto que permite comprender desde lo expresado. Aquello resulta particularmente productivo en casos en que la música ha resultado lúcida respecto a su presente –realidad que, en Chile, puede considerarse vigente en torno al hip-hop de Subverso o Salvaje Decibel, quienes apelan a un imaginario poblacional, el punk más violento y desafiante de Fiskales ad-hok, o las cotidianidades de las letras de Sinergia.

En tal sentido, nos interesa realizar una lectura simultánea de ambos procesos, en torno al disco Pateando Piedras del grupo chileno Los Prisioneros, mediante el análisis de sus letras en relación al contexto social y político que antes se describirá. Tal producto, claro está, no es un mero “ejemplo” de lo antes descrito. Al contrario, nos parece uno de los discursos más lúcidos y vigentes producidos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. No obstante, su obra no ha sido estudiada más allá de lo biográfico y lo anecdótico, siendo generalmente considerada como música de oposición a la dictadura cuya época habría

concluido con la finalización de tal orden. Así, su nombre ha adoptado cierto aire *kitsch*, en tanto mercancía de una época ante la cual la esteticista nostalgia ha aumentado en Chile, progresivamente, durante los últimos años. Por el contrario, nos interesa leer tal álbum también *a contrapelo* del presente, en tanto discurso sobre aquello que perdurará de la dictadura –lo cual, claro está, deberá ser forzosamente ignorado por parte de quienes comandan tal consideración del grupo sanmiguelino como el de una época ya superada.

El disco en que centramos este texto es el segundo de la banda musical, llamado "Pateando Piedras", editado el 15 de septiembre de 1986, apenas 9 días después del fallido atentado a Pinochet y en medio de la violenta represión que se desató tras ello³. El disco vendería 5 mil copias por anticipado y llegaría a 10 mil en poco tiempo, todo un récord tratándose del pequeño mercado musical chileno del periodo. El nombre es gracias a la letra de una de las canciones más emblemática de la historia de la banda, "El baile de los que sobran"⁴ y el contraste es evidente, como veremos más adelante, entre la visión optimista del primer LP de 1984, reivindicando la voz de una década para su generación -"La voz de los 80"- y el pesimismo de verse abandonado a patear piedras, cesantes y solos, luego de los "doce juegos". Pateando Piedras, así por lo menos puede plantearse, aparece como "banda sonora" del rápido proceso político social que hay entre el mencionado atentado de 1986 y el plebiscito de 1988, en el cual la mayoría de Chile participaría en el plebiscito de 1988, en una especie de liturgia cívica, del itinerario de Pinochet para votar en contra de la extensión de su mandato y por elecciones democráticas, aceptando con ello todo lo que antes de 1986 aparecía como programa mínimo de la oposición: nueva constitución política y renuncia de Pinochet, sin contar las profundas críticas al modelo económico neoliberal recién implantado. Es un año en que las producciones culturales miraron de lejos, no entendieron - y aún parecen no hacerlo- las densas transformaciones que había sufrido el país, así como el sentido histórico de la nueva hegemonía que se desplegó en este periodo. Los Prisioneros supieron musicalizar las demandas populares históricas y cotidianas, masivas e individuales, de un bienio complejo y coyuntural.

Al llegar hacia fines de 1986, cuando Los Prisioneros editan el disco "Pateando Piedras", el escenario político ha variado a lo largo de la década. Podemos identificar dos etapas

previas, también durante los ochenta, a aquellos años. La primera, marcada por el auge de la iniciativa dictatorial; la segunda, por la reacción popular a tal iniciativa. El bienio 86-87 forja la derrota de ambas: De la Dictadura como modelo de gobierno autoritario y militar, y la de una salida popular, democrática y antineoliberal a ésta. La primera etapa se caracteriza por la redacción e instauración de la nueva Constitución política del país. Marcada por un sesgo autoritario y a la defensa de la propiedad privada y el modelo neoliberal, la Constitución y su establecimiento de la democracia protegida y libertad comercial fue el alcance mayor de la iniciativa dictatorial. Al punto que el sector más moderado de la oposición, a través del demócrata cristiano Patricio Aylwin, señala en 1984 -en un seminario del Instituto Chileno de Estudios Humanistas- que la constitución de 1980 debe ser aceptada como una realidad normativa de facto y como el término del periodo dictatorial puro, en el cual comienza un proceso de ajuste hacia formas democratizantes. Tal evento es considerado por variados historiadores como el comienzo de la Transición democrática (Correa et. al., 2001). Es también el periodo en que desaparece la principal figura de oposición, el ex-presidente Frei Montalva. Y también el de la reconversión final del patrón productivo del país, el cual se centra en el sector terciario y la exportación de materias primas.

La respuesta a tal período será gatillada por la crisis económica de 1982, lo que generará 3 años de enfrentamiento político y social. Bastante radical en sus formas, su contenido será un campo en disputa entre la izquierda y la oposición democrática. Pues resultaba distinta la opción de la salida “hacia la Izquierda” en pos de las formas de Estado previas a 1973 a la salida en concubinato con el modelo económico y social dictatorial articulado desde formas democráticas y civiles de gobierno. Las “Protestas Nacionales” -jornadas de protesta, disturbio, huelga y enfrentamientos callejeros, pacíficos y violentos por igual, convocados desde sindicatos y organizaciones sociales- serían la tónica a un gobierno de facto que no sabía sino responder con la violencia que lo caracterizaba, mas sin la asepsia de la década anterior. Ya no se trataba de desaparecer o ejecutar enemigos y disidentes políticos, sino de la violencia callejera ejercida por militares armados y disparando a cara pintada. La muerte de manifestantes desarmados en las calles, a manos de la policía y el ejército, fue parte de este trienio. Fundamentalmente, se trataba de mujeres, adolescentes y

trabajadores, antes que militantes de partidos de oposición. En este periodo el estado de excepción se volvió un estado de normalidad, donde por largos periodos y meses no se podía salir a la calle de noche sin un salvoconducto emanado por las autoridades, bajo pena de muerte sumaria -entre otras restricciones a la vida cotidiana. También son los años en que el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) lleva a cabo sus acciones más importantes, asumiendo la violencia política y selectiva como una herramienta eficaz contra la Dictadura, lo cual obtiene aceptación en una franja importante de la población civil.

La tercera etapa es aquella en que edita el álbum “Pateando Piedras”. Allí se ha derrotado tanto la chance de la salida radical a la Dictadura como la de quienes fueron partidarios de extenderla indefinidamente. La lucha entre un sector que se cobijaba en la resistencia popular y las organizaciones sociales más radicalizadas (Federaciones de Estudiantes recién refundadas, Asambleas de pobladores, juntas de vecinos, comités de cesantes, etc.) y una Dictadura que no sabía sino responder con *manu militari* a las demandas sociales no tendrá vencedor, sino que se dirimirá en 1988 con ambas opciones derrotadas. La aparición de una nueva hegemonía, que se nutrirá de los errores de ambos contendores, surgirá de lo más moderado de la Oposición (la DC y la Renovación Socialista) y el campo liberal de la Derecha (Renovación Nacional – RN y la iniciativa política de Sergio Onofre Jarpa). Jocelyn-Holt describe la forma en que la oposición moderada construye cierto discurso desde el rechazo a la violencia proveniente de ambos campos, la cual espanta a quienes se vislumbran como futuros administradores del país:

“las protestas se habían vuelto jornadas impredecibles. Eran la otra cara del poder, el poder desenfrenado. (...) Se optó en conjunto por aceptar el primer atisbo de consenso que las condiciones y circunstancias ofrecían. El fantasma esperpéntico del desenfreno había despertado nuevamente el siempre latente miedo; de ahí que al primero tuvieron que sofocarlo recurriendo al segundo.” (1998: 199).

Valga aclarar que no es de nuestro interés analizar este campo, sino sólo esbozar las condiciones políticas en las que surge tal disco.

Por su parte, la cultura de Izquierda y su crítica al neoliberalismo no logra entender los cambios producidos tras una década de iniciativa sin resistencias desde este campo. La nueva hegemonía, aquello que hoy conocemos como Concertación, no sólo se solidifica como acuerdo político –dimensión ausente en la reflexión de Jocelyn-Holt, dada la desconsideración de la reinención de espacios civiles en su análisis. Se solidificaría no sólo como un acuerdo político. La Concertación articula cierta idea de lo nacional-popular que trasciende la mera adición de voluntades políticas, emergiendo allí nuevas prácticas y discursos en torno al presente y las chances de su futuro:

“La Concertación es un bloque histórico, no sólo una coalición partidaria, puesto que no articula sólo voluntades políticas sino que se identifica con valores y pautas de comportamiento sociales, como la democracia, el horizonte modernizador, el orden y la apertura de oportunidades para la movilidad social individual, que tienen capacidad de identificar el interés colectivo nacional. Y en la medida que aquél bloque histórico se configuró desde una sociedad civil más autónoma del Estado, debió innovar en la relación entre partido e intelectual orgánico.” (Orellana, 2007)

Así, en el bienio 87/88, tal bloque logra construir un sentido histórico del proyecto del consenso y su modernización de tono neoliberal. El enemigo pasa a ser la figura del Dictador, quien encarnaría un autoritarismo tan peligroso para la democracia como para el mercado. Mientras políticamente las mayorías asumirán una postura que estará a favor o en contra de la Dictadura, su reconfiguración social será coherente con el nuevo modelo. Si antes existía un espacio de realización identitario en la carrera laboral en la administración pública, la industria o alguna institución estatal, tras el debilitamiento de tales espacios clásicos la subjetivación se orientará, preferentemente, en torno al consumo del trabajo al mercado, de la adscripción de clase al sentirse ciudadano. Es la década en que aparece el crédito, el sobreendeudamiento y la figura del “emprendedor”. Eran los años en que “*lo estamos pasando muy bien*”⁵

Esta generación fronteriza entre aquella que vivió los años “democráticos” previos a 1973 y la que le sucederá en los noventa es la de Los Prisioneros. Bien la describe Jocelyn-Holt:

“Se empapa de la desesperación y de no pocos modelos contraculturales propios de esa época que nos comenzaban a llegar (...) Es una voz

nihilista que se felicita por la falta de identidad: No necesita banderas, no reconoce fronteras, no acepta filiaciones, no escucha más sermones, descarta todo uso de razón, niega toda historia, se solaza en la actualidad y la contingencia, pero a la vez -y esto sí que es nuevo- prescinde de todo compromiso “La ausencia de identidad por tanto era una manera de enrostrarle al orden establecido que los haya despojado de la misma (...) Es la voz del pataleo marginal, la voz subterránea de los de abajo [Barra brava del club de fútbol Universidad de Chile], los que están dispuestos a sacrificarlo todo: la rebeldía, la metáfora y el partido. Es la voz estridente de la bulla y la frustración. La voz prisionera convertida en aparato raro y aterrizaje forzoso [Bandas musicales contemporáneas a Los Prisioneros]” (1998: 195-197)

Aunque certero, tal pesimista retrato requiere cierto análisis más complejo. Según Víctor Orellana, estos sectores medios y obreros urbanos se constituyeron en esta ausencia de identidad continua al pasado como tábula rasa para una nueva cultura, para la imposición del individualismo neoliberal y para la idea de ciudadanía sobre la antigua categoría de clase. Así, describe cierta duplicidad entre la rebelde y pesimista protesta contra lo establecido y las nuevas formas de reconocimiento mediante el consumo (2007). Los Prisioneros enunciarán cierto discurso desde su experiencia de clase que yuxtapone ambos sentires. Así, el “dictado moral” de la era neoliberal que se abría futuro no contradecía el sentido colectivo que encontraba unidad en la negación de alcanzarlo. La lucha por tal oportunidad de reconocimiento será la matriz mítica de las bases electorales concertacionistas, las mismas que gritarán con rabia “*Por qué no se van*” y luego votarán por el “No” en el plebiscito de 1988 y por la Concertación.

Por otro lado, el éxito económico y la apertura económica de la Dictadura aumentan la diversidad de opciones de aquel consumo. La Concertación deberá aceptar, por omisión, aquella realidad. Aquello le llevará a distinguir a Pinochet de su legado, vinculando lo primero al autoritarismo y lo segundo al modelo económico que se mantendrá. Tal rostro optimista de la dialéctica entre las promesas de éxito y el pesimismo ante la frustración de tal promesa, ha evolucionado hacia mecanismos más complejos de formalización de tales promesas. Hoy la expresa la enorme demanda por credenciales de educación superior la que cifra tal dialéctica, contradicha por las altas cifras de cesantía ilustrada. El exitismo económico de la década de los 80 es la base material de las exigencias de justicia social que

encarna el proyecto concertacionista, mientras que el pesimismo ante tales exigencias es lo que declaran las letras de Los Prisioneros.

En efecto, parte de los procesos culturales evidenciaron la descomposición del escenario clásico de la expresión política del conflicto social, alternando entre el pesimismo nihilista y la aceptación colorida ante el presente. El caso de Los Prisioneros bien nos muestra tal desvinculación entre las mayorías y las orgánicas políticas existentes, en contraste a las formas de hacer arte y cultura a lo largo del siglo. Tal proceso puede rastrearse ya desde la épica de 1968⁶, y describe la ruta de un topo que emergerá a la superficie recién en 1989. La crisis de contenidos y espacios de disputa en los agentes culturales críticos hacia la primera fecha, se resolvería en su desafiliación al ordenamiento político de la guerra fría, dejando en una orfandad cultural y de renovación de ideas a la industria cultural de masas de la Izquierda mundial. Es, según Wallerstein, el hecho que el quiebre del trienio 1989/91, en la política mundial, no explica tal crisis del campo cultural crítico del Capitalismo, indicando que:

“Uno de los malentendidos más flagrantes de 1989 es concebirlo, por alguna razón, como una consolidación del sistema. (...) Los cambios de régimen de 1989 resultaron de la revuelta latente, ininterrumpida, de 1968.” (2007: 26)

El rock, surgido en torno a tales años, se halla a tono con tales cambios. En efecto, resulta tanto una producción crítica como un producto de consumo masivo. Paulatinamente, lo segundo parece haber suplantado a lo primero. De la misma forma que el entusiasmo político de 1968 se diluiría en el reformismo y la comercialización de la contracultura ya a fines de los años 70, el Rock anglosajón de la rebeldía de los años 60 sería absorbido por el mercado y regurgitado en infinitas copias de sí mismo, carentes de la emoción transgresora y honesta de la década anterior. Los ponchos y jeans rasgados eran reemplazados por cuidadas cabelleras y pantalones blancos y pulcros, en un éxtasis de bienestar que difícilmente tenía relación con la vida cotidiana de quienes compraban sus discos. El rock se había vuelto, durante los años 70, en una forma ruidosa de complacencia con su presente. Su contenido crítico había sido vaciado y reemplazado por estudiadas estrategias de marketing cultural.

En Chile, la “Nueva Canción Chilena” -una especie de capítulo chileno de la nueva canción latinoamericana- sería la versión folclórica de este proceso. Pensándose como una vuelta a las raíces populares de la música desde una retórica que rescata lo agrario, se sitúa más cercana a Atahualpa Yupanqui o los primeros discos folk de Bob Dylan que al discurso más ciudadano de Alfredo Zitarrosa, Silvio Rodríguez o Noel Nicola. La música latinoamericana no alcanzó a vivir el proceso del que hablamos, pues antes que el mercado la vaciara de crítica las Dictaduras militares la vaciaron de vida material. La dura represión hacia la escena de tal producción musical busca la desaparición de cualquier forma cultural de masas que declara oponerse a la propiedad privada o el estado –o incluso que manifieste cierto deseo de democracia. Aquello no sólo suprimió su circulación envasada o en recitales, sino también la represión -real o autoinducida- de cualquier recuerdo de su previa existencia en reuniones, fiestas o radios. La reproducción de la música “de la UP” se sentía como una rebeldía que podía costar caro. A la vez, el denominado *apagón cultural* alcanzó casi todos los campos de la vida, impidiendo la aparición de nuevas formas culturales o la imaginación de formas culturales críticas al orden imperante. Ante tal escenario, el Gobierno debió apelar tanto a mediocres figuras locales que abandonaron su antigua política de izquierdas para apoyar al régimen –como Marcelo, posterior animador del programa infantil “Cachureos, y “Bigote” Arrocet- como a la importación de espectáculos culturales. Así, durante el boom del Dólar fijo, el país vio a los artistas más importantes de occidente –dentro, claro está, de quienes resultaban lo suficientemente acrílicos como para venir a un país de merecida fama negativa internacional y no manifestarse respecto a las violaciones flagrantes a los DDHH, la prisión política, la alta pobreza y explotación o la nula libertad. Para Orellana:

“esto produjo un costoso déficit de productores culturales que adaptaran los esquemas foráneos a Chile, tras la huida prácticamente de toda la escena musical de importancia; aún cuando el oído nacional fuera 4/4 y moderno, la inexistencia de una escena musical autóctona que tradujera la música de masas norteamericana, dejaría el campo abierto para un fenómeno como Los Prisioneros.”(Orellana, 2007)

Por otra parte, la emergencia del grupo posee cierto correlato internacional, el cual será resignificado desde la apropiación de tendencias musicales europeas desde el singular

contexto chileno. En Inglaterra, destaca The Clash, quienes entre 1976 y 1986 produjeron 10 discos con una música que iba del punk rock al reggae y el dub. Las transformaciones musicales y discursivas de The Clash son parecidas a las del trío sanmiguelino, pero sin poseer la radicalidad de su posicionamiento político. También se halla The Smiths, quienes poseen un público más popular y formas musicales más melódicas. Ambas surgen de una sensación similar de pesimismo ante el presente y su futuro, en el contexto de la descomposición de las lealtades del sistema político tradicional, el fin de las economías industriales y la mercantilización de las urbes. Su rock es desarreglado, disruptor y de mordaces letras.

The Clash apelaba a la defensa del Sandinismo y su esperanza para Nicaragua, sin poder replicar tal entusiasmo hacia su realidad material inglesa, llamando sólo a salir “empuñando una pistola cuando te vengan a buscar”; The Smiths, por su parte, invocaba a los ladrones de tiendas del mundo a unirse. Ambas posiciones transmiten el deseo de evasión ante la desesperanza, formadas por jóvenes de urbes de pasado industrial y presente comercial. Ejemplos similares ocurren con la aparición del punk californiano de los 80, originado en las zonas más pobres de San Diego y Los Ángeles. Bandas como Dead Kennedys, Black Flag, DRI o Bad Religion aparecen en este periodo bajo el mismo sentido: El sentimiento nihilista de no confiar en nadie más que en los amigos del barrio junto a un deseo escapista de la adrenalina, encarnada en el creciente gusto por los deportes extremos como el skate y el surf.

Si bien aparece cierto discurso explícitamente político, éste pareciera remitir antes a la privación cotidiana -contrapuesta a la California de ricos y famosos- que a ciertas dimensiones programáticas de cambios societal. En España, paralelo y casi mezclado con el punk, aparece lo que se denominará el Rock Radical Vasco, cuyos principales exponentes eran bandas nacionalistas de Euzkadi que apoyaban la lucha de ETA y la Izquierda Abertzale. La más conocida será La Polla Records, colectivo que desde principios de los años 80 y durante dos décadas produjo un rock duro y letras irónicas sobre la política y la juventud pobre. Esta banda posee una canción de similar sentido y letra al “Baile de los que sobran”, denominada “Ellos dicen mierda...” (del disco homónimo de 1990). Allí se

afirmará una tensión similar a la ya descrita, de la cual sólo surgirá la observación de la precariedad en la juventud pobre: “Mis colegas quedan tiraos por el camino / y cuántos más van a quedar / Cuánto viviremos, cuánto tiempo moriremos / en esta absurda derrota sin final”. Es el cansancio ante la derrota que produce la vida entre los no afortunados, agregando después: “dentro de nuestro vacío / sólo queda en pie el orgullo / y por eso seguiremos de pie”. Es decir, hacer de la negación el sentido de unidad contra quien niega, de la misma forma, seguir de pie sólo por un orgullo vaciado de razones pero presente por voluntad, cuando todo lo demás ya fue arrebatado. En tal sentido, surge una distinta forma de crítica al neoliberalismo, dispuesto a convertir en mercancía incluso los sueños que ha dejado sin cumplir.

En el caso nacional, tal reconfiguración del campo cultural no sólo restablece el vínculo con el pasado de la música asociada a la política de izquierda en la Unidad Popular, sino también entre tal práctica artística y la apelación a quien despliega la lucha social. Tal articulación era posibilitada en la UP por la legitimación del cantante como intelectual orgánico cuya distinta posición de clase era articulable con la experiencia de grupos trabajadores por la existencia de un proyecto político común. En tal sentido, las diferentes del presente son mediadas por una imagen de futuro común, que habría de ser forjado desde tal unidad. Aquello posibilita la narrativa épica de una clase trabajadora, cuya pobreza material es acompañada de la riqueza de la experiencia propiciada por el protagonismo histórico en el proceso de su inminente triunfo. Por ejemplo, en la *Cantata de Santa María* se profetiza el gusto por la mujer por Iquique. En la promesa de tomar un inédito lugar en la ciudad se juega tanto la chance del justo futuro como de su nueva ubicación en una ciudad que, finalmente, estará abierta a quienes siempre la habitaron desde la hacinación.

Es claro que el devenir político ya descrito imposibilita tal rendimiento en la música. Aún cuando su estrategia formal siga anclado en estéticas que otrora encarnó a la izquierda, su contenido discursivo pasa a anclarse en la línea política de la transición. Aquello no impide, por cierto, que parte del antiguo tono se mantenga. Al menos, en lo referido a cierta narrativa triunfal, capaz de anunciar un nuevo futuro. Por ejemplo, la canción “Colibrí” de Inti Illimani narra la liberación del padre y el respectivo renacimiento de un espacio urbano

compartido por tal esperanza: “Salí como el sol yo salí/ a la plaza encendida/ de gentes, colores/ gritando feliz”. También nuevas bandas retomarán, junto a la crítica del presente, la afirmación de una creciente experiencia de su interrupción. Es claro el ejemplo de Santiago del nuevo Extremo, que también remarcará la posibilidad de una nueva apreciación de la ciudad: “Anda toma tu guitarra / Tu voz será de todos / Los que un día tuvieron algo que cantar”. Tal recurso a la figura de la calle no parece casual. No sólo por tratarse de un nuevo tiempo en el cual su apertura carecerá de horarios, sino también por posibilitar una imagen de continuidad por retomar. En aquellos años, en efecto, Marchant intentará rescatar lo que describe como su noctámbula guardia (2000). La ciudad, entonces, pareciera guardar cierta promesa que el presente restituye –bajo la figura de la traición, como Marchant jamás desconoció. Mas la construcción de un nuevo imaginario claramente trasciende la figura de la ciudad, mediante un posicionamiento político cuyo rendimiento ideológico resulta difícilmente exagerable. Pareciera darse un caso similar aquí a lo ocurrido con el caso del *bossa nova* en Brasil, cuyo devenir analiza precisamente Idelber Avelar (2005). Allí el descontento juvenil habría recurrido al consumo de música cuya influencia primermundista nada tendría que ver con el significado de su contexto de origen –por ejemplo, el supuesto satanismo de Sepultura-, sino más bien por su capacidad de canalizar una crítica a la que la anterior música de oposición habría renunciado, al integrarla a un presente que sintetizaría los antiguos padeceres en un presente inclusivo.

Ahora bien, contra tal dialéctica de la imagen surge una distinta política cultural de izquierda: La de la imagen dialéctica. Nos referimos, claro está, a lo que Nelly Richard denominó como escena de avanzada. El texto fundacional de tales prácticas contrasta, en efecto, la erección de la izquierda tradicional de la clase obrera como único portavoz de la Verdad antiimperialista con la contra épica de tal vanguardia (Richard 1994: 59-63). Es claro el contraste que podría trazarse entre el Santiago cantado por Eyzaguirre y el intervenido por Loty Rosenfeld –y el de ambos, con el de *Muevan las industrias*. Pero más nos interesa remarcar la distinta experiencia a la que tal arte convoca. Ya que surge, precisamente, de su pérdida. Tal figura ha sido sintetizada por Walter Benjamin como *no tener nada que contar* (1973). Claro está, aquello no resulta una pérdida de posibles contenidos por comunicar, sino de la comunicabilidad misma de una vida sumida en la

catástrofe. La vida deviene muda y nuda. Y el arte que de allí pueda surgir no podrá sino remarcar tal imposibilidad, exponiendo la propia imposibilidad del exponer. Bien describe Avelar tal arte como alegórico, en tanto narración de la imposibilidad de narrar y del infinito duelo allí aparejado (2000: 316). Allí es situada, entre otras firmas, la de Diamela Eltit. Su literatura expone subjetividades marginales, incapaces de ser subsumidas a narrativa alguna de futuro o reconciliación. Allí, la escritura testimonia su imposibilidad presente al deber registrar la experiencia ajena. Según Silviano Santiago, ante la pérdida de experiencia, el narrador debe narrar las ajenas: “Para testimoniar el observar y su experiencia es que aún sobrevive la palabra escrita en la sociedad post-industrial” (2002: 60). Claro está, toda la literatura es pensable desde tal figura, como elusión de la inscripción autobiográfica. Pero aquí esta última expone su irrepresentabilidad al no poder siquiera articular la experiencia unitaria del sujeto inventado.

Ahora bien, si las prácticas artísticas ligadas a la oposición no reciben amplia recepción popular por surgir desde un enriquecimiento de la experiencia que pocos han compartido, la alegorización de la facticidad no posee posibilidad de mediación entre el arte y los grupos populares por su recurso a un lenguaje que también resulta ajeno a tal cotidianidad. En efecto, Willy Thayer achaca a tal circuito artístico la vanguardista modernización del arte en Chile (2006: 95). Se trata, en efecto, de un arte cuya autoafirmación crítica le lleva regirse por los criterios de su propio campo. Así, desconocerían la infinita inmanentización de la vida producida en la imposición del capitalismo. También el arte habría perdido su densidad, transformándose en otro signo administrable por el mercado. Su pretensión crítica no sería sino una legitimación proveniente de sus productores. Tal será, en efecto, la consideración de *Los Prisioneros* al respecto –desde la temprana *Nunca quedas mal con nadie*. Si bien la homologación que realizan de ambos circuitos del campo artístico puede resultar poco fina, es coherente desde su enunciación en torno a una experiencia que se distingue de ambos. La cual sí poseerá mayor vinculación con las mayorías excluidas del proyecto concertacionista. A las que, en efecto, buscan interpelar en su música desde la prioridad de compartir sus espacios. Así, tras telonear a GIT, dicen al público que ahora irán a “tocarle a la gente de verdad” y parten a dar un recital a un concierto en San Miguel (Contardo & García 2005: 126). Poco nos interesa aquí la posible discusión sobre el grado

de autenticidad de tales discursos, o la longitud de su duración. Lo importante es la adhesión que alcanza tal discurso, en tanto testimonio de la pobreza de la experiencia de la pobreza.

Esta última determinación de clase constituye la diferencia con las dos estrategias antes descritas, al cuestionar tanto la representación de una experiencia esperanzada de la pobreza como de una pobreza de la experiencia surgida desde la riqueza en el manejo de los códigos culturales de vanguardia. En tal sentido, Los Prisioneros logran desplegar un discurso crítico cuya apelación a la masividad resulta posible, precisamente, por surgir del contexto de enunciación de las mayorías que poco podían verse interpeladas por elementos del campo artístico ya descrito.

Ya en el álbum *La voz de los 80* puede encontrarse bastante de aquello. Por ejemplo, *Brigada de negro* caracteriza la noche sabatina desde la abundancia de estupidez, alcohol y tabaco. Tales excesos se contraponen a la ausencia de real felicidad en la existencia: “*Alegría de vivir ellos dicen*”. Sin embargo, el álbum resguarda cierta chance de experiencia. Por un lado, en el amor. *Paramar*, por ejemplo, expone la desventura de quien intenta experimentarlo sin falsear la identidad ni transformarse en estúpido para lograrlo. Sin embargo, sobre el final se pregunta –entre el frío que le circunda- por la posible existencia de alguna mujer deseosa de nuevas inventivas para el amor. Aquello resulta posible, mas exige una cotidianidad distinta a las maneras imperantes de la intimidad. Pues éstas se hallan mediadas por los medios de comunicación de masas y su ausencia de contenido real, según deja entrever *Mentalidad televisiva*. Sin embargo, existe la posibilidad de su objeción. Por un lado, a través de la ironía. Así, *Quién mató a Marilyn* ríe de la especulación de tales medios, logrando situarse al margen de ellos. Por otro, en la intensidad erótica que trasciende cualquier posible cooptación massmediática. La canción *Eve-Evelyn* narra, en efecto, tal intimidad. Aquello clausura el anterior tedio para permitir un renacer que, tras tal advenida, resiste a toda continuidad con la facticidad antes vivida: “No vuelvo a ser igual tú me sabes transformar/ Después de ti nací después de ti morí”. Se trata de un encuentro que destituye la individuación neoliberal, desde la modulación misma del cuerpo. Lo que acontece no sólo hace temblar la vista y la voz, sino que incluso

recompone una subjetividad de indecisos límites y compartida experiencia: “No distingo a donde naces tu muero yo”. Aquello, en efecto, sería lo narrado en *La voz de los 80*: La emergencia de una vívida presencia colectiva, distante tanto del aburrimiento imperante como de los intentos del mercado por establecer una imagen de la juventud. La diferencia entre lo enunciado y lo anunciado se remarca en la distancia de décadas existentes. El tardío fin de los setentas resulta, entonces, la posibilidad de construir una erótica y una política inadministrable por la pobreza experiencial de quien vive en la dictadura, en torno a los momentos que escapan a tal padecer. Incluyendo, según parece, aquellos en los que se componen las canciones: “La voz de los 80 está hecho con mucho más inspiración del momento, o sea yo me inspiraba, hacía una canción” (Osse 2002: 30).

Aquello es contrapuesto a la creación de los temas que conforman el siguiente álbum, *Pateando piedras*, surgido en la consolidación de la hegemonía concertacionista. La elaboración de lo allí presentado resulta mucho más trabajoso. Ya no existiría inspiración alguna para componer. Ni experiencia alguna que testimoniar o construir. Recién aquí la total sustracción de la experiencia, en una vida cuyo derrotero nada permite prometer. Ni siquiera quienes gozan del presente podrían preciarse de aquello. Ante ellos, se ejerce una destructiva ironía sobre la vacuidad de su sentido y la falsedad de su experiencia. Así, la épica militar es ridiculizada en *Jugar a la guerra*, al igual que el incipiente circuito de estrellas en *Él es mi ídolo* y la vida de la clase alta en *Por qué los ricos*. Al fin y al cabo, todos quieren dinero. Y los peores tratados entre todas aquellas figuras parecen los artistas, directamente invitados a partir del país en *¿Por qué no se van?* Pero, antes que indagar en tales cuestionamientos, nos interesa centrarnos en la pérdida de la experiencia de la propia vida. Pues nos parece que el discurso de *Los Prisioneros* resulta irreductible a su tradicional lectura como crítica de la dictadura. Al menos, si esta última es comprendida como mero *suspense en nuestra tradición democrática* (Marchant 2000: 222). En efecto, la crítica de Los Prisioneros no se dirige exclusivamente a la figura de Pinochet, la nueva Constitución o incluso la desaparición política. Al contrario, suele eludir los blancos preferidos de la izquierda para erigirse como crítica de la facticidad de una experiencia material y políticamente pauperizada, privada del chorreo económico y político así como de cualquier

otra alegría por venir. Mediante un crítico pesimismo, se objeta al presente sin proyecto ni mayor protagonismo histórico que el de cantar la imposibilidad de ambas tentativas.

Tal precarización de todas las dimensiones de la vida transformar al cuerpo en nuda productividad –cuando no, claro está, objeto del poder dictatorial. Ya la juventud, contra cualquier posible romantización de tal etapa, es descrita como una pobre educación para llegar a un pobre empleo. Sensorialmente, no se distingue entre el espacio de la escuela y el del trabajo industrial: “*con cada ritmo que marcaban dirigían el latido/ de nuestro propio corazón*”. Ni siquiera el amor posibilita cierto devenir del cuerpo que pudiese afirmar una lógica distinta a la subsunción capilar al mercado. Al contrario, sus descripciones oscilan entre un flaco sinsentido y la insoportable histerización de la relación. Lo primero, en particular, en *Por Favor*. Allí se expone la carencia incluso de la escena póstuma del romance. Nada acontece, ni siquiera allí cuando la pasión podría jugarse en la resolución. Al contrario, se trata de la inexpresividad de cuerpos sin futuro alguno por prometer: “Y yo miserable, no puedo hacerte llorar/ Óyeme preciosa no hay más/eso era todo y no hay mucho que hablar”. Lo segundo, por su parte, es claro en *Una mujer que no me llame la atención*. El carácter suplementario de ambas canciones resulta crucial. Pues la posible solución transgresora a un romance chato resulta aún más rechazada: Fingir cierta modulación de la experiencia entre su ausencia resulta mucho más triste y cansador, propio de una juventud que busca remarcar cierta autonomía, extremando tal performatividad precisamente porque jamás puede dar con ella. La combinación de ambas experiencias termina configurando una total desromantización del amor, cifrado en la ausencia de novedad y la falsedad de lo que se presenta como tal: “Los meses pasan, los años se juntan y todo da igual /las fantasías, las escenas de cine tienen mal final”, se canta en *Estar solo*.

Claro está, la insuficiencia no es un atributo de la vida que se limite a las relaciones de pareja. Toda la descripción de la cotidianidad exige ser leída desde aquel malestar. *El baile de los que sobran*, en tal sentido, parece antes una manifestación de la pérdida de todo posible entusiasmo que una crítica a la exclusión social. Si el inicio de la canción expone el tedio de una vida sin sobresaltos, más adelante aquello se conecta directamente al saber de la insuficiencia del presente para mentar cualquier expectativa de futuro. Nada se sabe ya

de ese otro tiempo ni los prometidos cuentos sobre el futuro. Sólo de experimentarse como un infinito resto cuya resta al presente no alcanza a trastocar sus invencibles dispositivos. Toda posibilidad de lo heroico resulta sustraída por la industria cultural que monta figuras que son idolatradas precisamente porque quienes siguen sus trayectorias nada tienen que seguir en la propia, fuera de las órdenes del patrón de turno y una rutina sin finalidad ni finalización. Permítasenos, al respecto, una larga cita a *Exijo ser un héroe*: “Lunes, martes, / las calles vistas de las ventanas altas tan, tan iguales, / Pateando piedras y juntando monedas, soy un simple auditor, / lunes, martes, miércoles, jueves, en las paredes del metro, /el metro cada día. Ese soy yo”

En tal sentido, la lucidez de *Los Prisioneros* es la de articular la crítica desde una cotidianidad que la postdictadura no interrumpe, desde una anticipada pérdida de entusiasmo por cualquiera de sus programadas posibilidades: Contra la dictadura como transición hacia una infinita precarización de la vida. Ni siquiera queda la chance de lo que, con de Certeau, podríamos llamar estrategias (1999). Al contrario, éstas no dejan de revelarse como apuestas esteticistas, ajenas a una verdadera experiencia de lo cotidiano que no alcanza a articular siquiera aquello. Toda posible micropolítica resulta impotente ante una hegemonía que desprecia cualquiera de sus estéticas: “Siempre ocultando el acento/ no hemos sido aplaudidos/ ni un momento/ en el colegio se enseña /que cultura es cualquier cosa rara /menos lo que hagas tú”, señala *La Cultura de la Basura*. La política de *Los Prisioneros* es entonces la de una autoafirmación que no ensalza cierta experiencia minoritaria, sino que testimonia la imposibilidad de las mayorías de tener experiencia alguna que afirmar en el Chile postdictatorial. Esto es, la denuncia de la sustracción de toda posibilidad política que se erige destructivamente contra todo el orden contemporáneo de la experiencia. Desde allí, creemos, aparece en *Los Prisioneros* el presente político que, sin saberse, se comparte. Y, mucho más radicalmente, se sabrá compartido hacia todo un porvenir predeterminado como continuidad de un presente cuya presente vida experimenta así, desde el limitado registro que intentamos aquí describir, la radical transformación en las formas de movilización e imaginación política que legará el Chile de mediados de los ochenta.

Índice de textos citados

Avelar, Idelber, (2000). Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago: Cuarto Propio.

Avelar, Idelber, (2005). “De Milton ao metal: política e música em Minas” En ArtCultura 8, pp. 26-37.

Benjamin, Walter, (1973). “Pobreza y experiencia”. En Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus.

De Certeau, Michelm (1979). La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer I. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Contardo, Óscar & García, Macarena, (2005). La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta. Santiago: Ediciones B.

Jocelyn-Holt, Alfredo. “El Chile Perplejo: del avanzar sin trazar al trazar sin avanzar”. p. 199. Editorial Planeta. Santiago, Chile, 1998.

Marchant, Patricio, (2000). Escritura y temblor. Santiago: Cuarto Propio,

Richard, Nelly, (1993). “Destrucción, reconstrucción y desconstrucción”. En La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Santiago: Cuarto Propio.

Orellana, Víctor, (2007). “Barro más cemento: Los Prisioneros y la nueva sociedad civil de los 80”. Trabajo inédito.

Osses, Julio, (2002). Exijo ser un héroe. La historia (real) de Los Prisioneros. Santiago: Aguilar.

Santiago, Silviano, (2002). “O narrador pós-moderno”. En As malhas da letra. Río de Janeiro: Rocco.

Thayer, Willy, (2006). “Crítica, nihilismo e interrupción”. En El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción. Santiago: metales pesados

Wallerstein, Immanuel, (2007). Geopolítica y Geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial. Kairós: Barcelona.

¹ Sociólogo y licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Entre sus publicaciones destacan “Operación y deconstrucción. Luhmann, Derrida y las lecturas del romanticismo alemán”, en Mascareño, Aldo & Urquiza,

Anahí, *Luhmann, a Diez Años*, Universidad de Chile, Santiago (En prensa) e “Imitación y política en Maquiavelo”, en Revista *Pléyade*, n°4 Correo electrónico: arielbaums@gmail.com

² Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Candidato a Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus publicaciones destaca “Chile como campo en disputa. Discursos e imaginarios de nación en el debate electoral del plebiscito de 1988”, en Cid, Gabriel & San Francisco, Alejandro (Editores), *Nacionalismo e identidad nacional en Chile, siglo XX*, Centro de Estudios Bicentenario, Santiago (En prensa) Correo electrónico: lathiele@puc.cl

³ Fueron arrestados varios dirigentes políticos que poco o nada tenían que ver con el atentado, entre ellos Patricio Hales, Ricardo Lagos y Germán Correa. La CNI (Central Nacional de Informaciones, policía secreta de la Dictadura), por su parte, llevó a cabo una sangrienta e indiscriminada venganza, muriendo varias personas durante la noche, entre ellas el periodista José Carrasco Tapia, ejecutado por un autodenominado “Comando Vengadores de Mártires”, del que más tarde se sabía estaba integrado por agentes del Estado.

⁴ La letra dice como sigue: A otros enseñaron secretos que a ti no/ a otros dieron de verdad esa cosa llamada educación/ Ellos tenían esfuerzo, ellos tenían dedicación/ Y ¿para qué? Para terminar bailando y pateando piedras/

⁵ Es parte de la letra de una canción de Los Prisioneros, del mismo nombre que la frase, del disco “La cultura de la Basura”. La apelación a un país ideal, con una ironía que refleja su carencia de densidad real, se expresa en su letra: “Como puedes ver las vitrinas están llenas de cosas que comprar / En sus autos la gente va feliz a trabajar / No hay problemas ni necesidad... Este lugar es ideal / Todos tenemos mucho dinero para gastar / Compramos en el Parque Arauco y en el Almac / Nada es muy caro si se trata de nuestra felicidad / Todos tenemos un trabajo digno y bien pagado / Nadie está en desventaja ni es maltratado / Nuestros jefes nos sonrían y nosotros también... a ellos / Aquí no roba nadie ni hay porque robar / Nuestros sueldos son buenos y podemos ahorrar / Ven tu también a jugar aquí somos un país... de verdad”.

⁶ Apelando a esta fecha, un año puntual, no sólo nos referimos a la aparición del postestructuralismo en la alta academia o a los movimientos surgidos a partir de los sucesos de mayo de tal año en Francia y Europa, sino que también a la rebelión mundial contra el imperialismo Norteamericano y también contra su aceptación por parte de la Izquierda tradicional de la URSS. También para denominar los procesos culturales de masas que emergieron desde los movimientos antisistémicos y que pusieron nuevos temas políticos en los debates públicos. (Wallerstein, 2007: 26).