

## CANTARON A SANTIAGO UN DÍA

*Una aproximación a la poesía concreta de sus esquinas*

**Gonzalo Cáceres**

Historiador y planificador urbano. Académico del Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctorando en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes.

**She-ra León**

Estudiante de Licenciatura en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

**Rodrigo Millán**

Sociólogo y planificador urbano. Doctorando en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

### RESUMEN

Como un ejercicio de crítica cultural, el texto analiza canciones del acervo musical chileno que aluden a Santiago destacando sus características intrínsecas. Centrándose en dos momentos de la capital chilena —inicios de la década de 1940 y 1990—, el artículo problematiza las representaciones de la ciudad con base al análisis de las letras de cinco músicas producidas en contextos diferentes de la sociedad chilena y el paisaje capitalino. Tomando como ejes centrales a las canciones “Adiós Santiago querido” (Segundo Zamora), “Si vas para Chile” (Chito Faró), “Tren al sur” (Los Prisioneros), “Vuelvo para vivir” (Illapu) y “Reencuentro” (Congreso), el texto discute los marcos de producción de aquellas piezas, las miradas sobre las transformaciones físicas del Santiago musicalizado, así como las atmósferas sociales y culturales que envolvieron a los creadores de las canciones seleccionadas a la hora de representar a la ciudad.

**Palabras clave:** *Santiago de Chile; música popular chilena; estudios culturales; imaginarios urbanos.*

### ABSTRACT

*As an exercise of cultural critique, this paper analyzes different songs of the popular chilean music repertoire that refer to Santiago's main characteristics. Focusing on two moments of its history —beginnings of 1940s and 1990s—, the text will discuss the urban representations of the city, based on the examination of five songs' lyrics, written in different contexts of chilean society and Santiago's urban landscape. Taking the songs “Adiós Santiago querido” (Segundo Zamora), “Si vas para Chile” (Chito Faró), “Tren al sur” (Los Prisioneros), “Vuelvo para vivir” (Illapu) and “Reencuentro” (Congreso) as the main references, the paper will discuss the context of production of those musical works, their views about the physical transformations of the city, and the social and cultural atmospheres that helped the composers to shape their songs and represent urban life.*

**Keywords:** *Santiago de Chile; Chilean Popular Music; Cultural Studies; Urban Imaginaries.*

*El título está inspirado en un programa de televisión de hace varias décadas. El subtítulo, a su vez, en una traducción libre de un fragmento de Sampa, canción de Caetano Veloso. Cabe consignar nuestros agradecimientos a: Paula Bravo, Daniel Talesnik, Miguel Pérez, Sergio Arévalo, Alonso Cáceres, Valentina Martelli, Vólker Gutiérrez, Patricia Manns, Arturo Orellana, Santiago Gutiérrez, Constanza Santis, Vicente Cáceres y Marina Gosselin*

*Recibido el 07 de diciembre de 2016, publicado el 10 de mayo de 2017*

## INTRODUCCIÓN

Las metrópolis exhiben un atractivo apenas temperado. Magnéticas, su propio desenvolvimiento las convierte en teatros de grandes audiencias aunque ciudadanía, público y habitantes no sean exactamente sinónimos. A pesar que Santiago de Chile pertenece a la lista desde hace años, Celso Furtado adopta un tono condescendiente cuando la recuerda en calidad de miniatura de metrópolis (2014). A modo de desmentido, la ciudad de Santiago, en la época en que la Comisión Económica para América Latina inició sus actividades (1948), ya contaba con una ecología cultural provista de circulaciones, mediaciones y actores. En rigor, la escena artística del Santiago de la guerra fría cultural era cualquier cosa menos gélida aunque siempre se contabilizaron voces decepcionadas (Gabeira, 1980).

La selección de Santiago no es caprichosa. Si tomamos como variable los modos de representación que sobre ella perviven, advertiremos, por ejemplo, que sobre Valparaíso se contabiliza una elevada cantidad de canciones alusivas quizás por causa de su emplazamiento abierto al océano. Vista en comparación, la poesía cantada sobre Santiago se vuelve demográfica y culturalmente dominante frizando su Cuarto Centenario (1941). ¿A qué debemos atribuir dicha centralidad? Atendida la experiencia latinoamericana, la capitalidad sobresale como un elemento clave para distinguir

la densidad de atributos que las ciudades “primadas” acunan regularmente. Santiago, en este punto, agrega una particularidad adicional: su primera globalización fue más política que material. Dicha característica, multiplicada por la Nueva canción chilena divulgada y producida en el exilio durante los tristes setentas, le confirió una notoriedad específica a Santiago si la comparamos con otras arenas culturales sudamericanas (Gorelik y Peixoto, 2016).

Aunque el hipercentralismo la convirtió, desde hace décadas, en la principal plaza cultural del país, la crítica comprensiva sobre la trayectoria de Santiago constituye un escrutinio pendiente. Ese es el balance con el que egresamos tras revisar algunos de los estudios consagrados a entender la pausada intranquilidad de su sociedad de masas. Precisamente y aunque desde hace décadas es posible contabilizar investigaciones sobre el habla de los santiaguinos más escolarizados (Contreras y Rabanales, 1979), son pocos los estudios que analizan discursos, preferencias y prácticas en relación a la reproducción de sus clases emergentes (Stillerman, 2016). En un plano visual, la reflexión sobre las representaciones pictóricas hasta ahora se ha conectado casi exclusivamente con las pulsiones neoclásicas y modernas (Razeto, 1992; Muñoz, 2014), ¿pero qué ocurriría si entendemos algunas telas como verdaderos dispositivos

legitimadores de la migración de las elites desde el centro de Santiago hacia el este? En un giro menos socio-espacial, la prosa sobre la ciudad no solo acumula descripciones perceptivas sobre geografías, lugares, sitios y hasta recintos (Morand, 1977), su crítica exhaustiva podría operar como un salvoconducto para interrogar la reproducción de la porción patricia como insinúa Franz (2001). En línea con el tipo de análisis que propuso hace décadas Antonio Cândido respecto al modernismo literario de entreguerras (2014), la literatura y crítica literaria suelen reaccionar con plasticidad a la crisis de las viejas estructuras y los valores tradicionales. Si eso es regularmente así, impresiona la relativa ausencia de lecturas críticas que pongan en relación la novelística alusiva al Santiago más influyente si ya se han acumulado títulos como *Barrio alto* (Rodríguez, 2005), *Vendo casa en el barrio alto* (Subercaseaux, 2009) y *Crimen de barrio alto* (Valdivia, 2015).

¿Qué ocurrió en Santiago para ser cuasi demonizada? La tesis de Ricardo Greene de mediados de la pasada década sobre la animadversión que Santiago suscitaba (¿suscita?) entre una fracción de sus cronistas aficionados (2006), proporciona pistas. Con base en una selección representativa de cuentos, la etiqueta “Santiasco” es concomitante con el disgusto vocalizado tempranamente por algunos autores, afectados más que extasiados por la modernización sin democratización.

¿qué ocurre con la canción popular, generalmente a salvo de la rutinización infringida a una fracción de la producción cinematográfica por parte de la televisión basura y el product placement?

Un malestar asordinado reforzado por los perjuicios socio-ambientales, asunto destacado por Sabatini (1994) y Hopenhayn (1995); una indisposición tímida contra el poder des-socializador del Estado, objeción pronunciada por Petras (1991) y Salazar (1995), pero también un reproche contra la despolitización, fenómeno apuntado por Moulian (1997) y cristalizado en su conocida expresión: ciudadano-crediticio.

Motorizada por autores tan diversos como Linh, Albrecht, Lemebel, Richards, Ossa o Cárcamo-Huechante, la crítica a la neomodernización capitalista formulada en los 80s y 90s, pero también al trinomio neoliberalismo-individualismo-consumismo, tuvo y tiene en la audiovisualidad uno de sus principales vehículos de expresión. Quizás porque el cine no está condenado a replegarse a la mera condición de registro de una sociedad que cambia (Vásquez, 1993), cobra interés la atención que literatos (Sepúlveda, 2013) y arquitectos-urbanistas (Vizcaíno y Garrido, 2015; Vizcaíno, 2016), le dispensaron a las películas que tomaron la ciudad como locación preferente, pero que además buscaron descentrarla, al menos, imaginariamente. Por su radicalidad, se destaca la narración desanestesiada del Santiago popular que *El Pejesapo* moviliza (Sepúlveda, 2008); la alteración del “orden” de la segregación urbana, como es visualizada en *Volantín cortao* (2013, Ayala y Jofré) o la recriminación hacia una elite encastillada en un faccionalismo suburbano, tal y como *Zoológico* sugiere (Marín, 2011). Y si un tono cuestionador y hasta revulsivo modula una parte del novísimo cine chileno, ¿qué ocurre con la canción popular, generalmente a salvo de la rutinización infringida a una fracción de la producción cinematográfica por parte de la televisión basura y el product placement?

La canción urbana popular, aquella fracción más abrasiva del repertorio musical endógeno, ha suscitado hasta ahora una atención variable. Sin ánimo de exhaustividad, es posible mencionar las contribuciones de Salas (1993), González y Rolle (2006), Ponce (2008), González, Rolle y Olhsen (2009),

“(…) sostendremos que “Adiós Santiago querido” combina notas cívicas y hasta democráticas con tramas argumentativas de reminiscencias patriarcales.”

García (2013), McSherry (2015), Speener (2015) y González (2017). Pero por notable que sea el aporte de la enciclopédica Música Popular ([www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)), el cancionero ciudadano se multiplica sin una reflexión independiente que lo problematice. Con exclusión de los análisis de García (2013) y González (2017), sobreviven muchas interrogantes sobre las tensiones, pero también los vínculos entre ciudad y música. Por ejemplo: a) ¿Qué nos dicen esas melodías que nos llegan del pasado, pero que todavía podemos escuchar si tomamos a Santiago de Chile como referencia única?, b) ¿De qué hablan esas canciones que le cantan a la vida urbana de una manera muchas veces metafórica, pero otras veces prosaica?, c) ¿Qué podemos aprender sobre las representaciones de Santiago, en particular, y sobre la ciudad, en general, si atendemos a la poesía concreta de sus esquinas? Esta última interrogante (Veloso, 1978; Alencar, 2005), precisamente, buscará ser respondida en diálogo con una trama cultural reverberante. No podía ser de otra manera: quien vea la producción musical reconcentrada en su propia genealogía, seguramente consiga construir un acervo de datos útil para una monografía disciplinar, pero olvide asociaciones y procesos, muchos de ellos causalmente relacionados.

Convengamos que la producción musical que convierte a la ciudad en centro de interés no es una invención reciente. Tampoco, las reacciones provocadas por la conjunción de sonoridades y fraseos melodiosamente modulados. Pero, más allá del

universo conformado por los melómanos, las posibilidades para recobrar el pasado sonorizado anterior al vinilo son limitadas. Por eso sobresale la tarea documental realizada por Mário de Andrade, Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro o Leda Valladares<sup>[1]</sup>. Si la invención del registro fonográfico vino a conjurar la desaparición de importantes legados sonoros, internet ha expandido las posibilidades de archivo y consulta de una manera extraordinaria. De hecho, el artículo se funda en una pesquisa balizada con registros presentes en youtube, spotify y en las websites oficiales de muchísimas bandas y solistas, pero también en las webs y en los blogs de músicos, instituciones educativas y melómanos entusiastas. ¿El resultado documental? La identificación, gracias al concurso generoso de muchísimos contribuyentes<sup>[2]</sup>, de más de 180 canciones o temas alusivos directamente a Santiago o a alguna porción identificable de la ciudad. Adicionalmente, el catastro colaborativo arrojó más de 40 canciones relativas a la ciudad –hasta el 2015-, pero cuya referencialidad a Santiago es reconocible.

En lo que concierne a la estructura narrativa del texto, el análisis se concentrará en cinco canciones. Organizada en dos secciones diferenciadas, pero presentadas cronológicamente, la selección buscó contrastar lo mismo que trazar paralelismos. Mientras las dos primeras fueron escritas, hipotetizamos, bajo la influencia del Cuarto Centenario de la ciudad –“Adiós Santiago querido” (1942) y “Si vas para Chile” (1942)-, las siguientes fueron compuestas hacia 1990 –“Tren al sur”, “Reencuentro” y “Vuelvo para vivir”-. En términos generales, la “abundancia” de la segunda sección se explica por la concentración temporal de temas alusivos a Santiago, posibilidad de la que no pudieron beneficiarse Zamora o Faró cuando compusieron.

Sin perjuicio de la selectividad, tenemos la convicción que pese al tamaño de la muestra es posible dibujar ejes interpretativos que Santiago suscita entre los compositores que deciden mencionarla más allá de lo específico de los momentos escogidos.

## SANTIAGO 1942: ¿EVOCACIONES SOBRE LA CIUDAD DEL CUARTO CENTENARIO?

La radiofonía fue uno de los pilares en los que sostuvo la vida citadina moderna. Como en otras ciudades y sin que podamos hablar con propiedad de una industria del espectáculo, la escena musical pagada estaba organizada en radios, cabarets, teatros, restaurants, dancings, garitos y prostíbulos, y animó una exposición radial casi consecutiva al tango, milonga, samba, bolero, son, corrido, ranchera, jazz y foxtrot. Aunque con intensidades diferentes, la influencia de todas esas sonoridades reproducidas sobre las sensibilidades musicales pre existentes, produjeron una verdadera revolución sensorial y corporal. El énfasis que ciframos en un momento cultural específico —muchas veces frivolidado bajo la rúbrica “años locos”—, no desmiente ni su poder revulsivo ni las apropiaciones diferenciales que tantas músicas tuvieron entre sus principales escuchas.

Todo hace suponer que el influjo extra territorial del cosmopolitismo alcanzó también a la cueca, muy especialmente, la cultivada en regiones fronterizas, puertos y en las principales ciudades del valle central. Por causa de la propia urbanización y su alcance secularizador, concebir todo su cancionero como si fueran piezas de un mecano costumbrista, parece una decisión equivocada. Vista así, ¿qué valoración debemos hacer de “Adiós Santiago querido” (Zamora, 1942), mucho más si la entendemos tributaria de “Mi Buenos Aires querido” (Le Pera, 1934)?

Para la lectura criollista —o (neo) criollista— la originalidad de la canción carece de importancia. En la visión de folkloristas, cineastas y escritores que desconfiaban del sindicalismo campesino y, en respuesta, forjaron una postal agraria apatronada, “Adiós Santiago querido” participa del cancionero patriarcal lo mismo que “Pobre Loca” (Gándara, 1950). Aunque probar esa afirmación nos remitiría a los entresijos de la crítica musical del momento, también es posible acreditar el intento por estabilizar un significado conservador si atendemos a la puja de versiones que existen sobre la

“Disfrutados a ras de suelo y también contemplados desde el aire, los parques de la capital cuando se aceleraba su expansión horizontal, ejercían un poder asilado en sus cualidades democratizantes.”

canción. Un ejemplo destacado de las lógicas de apropiación en juego, sobresale si visionamos la interpretación de “Adiós Santiago querido” ejecutada por Los Cuatro Cuartos. La presentación del grupo en 1981, en el programa “Vamos a Ver” de Raúl Matas<sup>[3]</sup>, no puede ser más disonante de la versión de la misma pieza en boca de una de las hijas del autor, la destacada intérprete María Esther Zamora, realizada hace un par de años en un bar de Valparaíso<sup>[4]</sup>. Precisamente y al contrario de la interpretación (neo) tradicionalista, sostendremos que “Adiós Santiago querido” combina notas cívicas y hasta democráticas con tramas argumentativas de reminiscencias patriarcales.

El testimonio suministrado por otra de las hijas de Segundo Zamora a Pablo Ilabaca en el programa Do Remix en el año 2014<sup>[5]</sup>, es revelador respecto a las condiciones de producción de la canción. En su narración, la cueca fue ideada por su padre en un vuelo con Santiago como punto de partida o llegada. Si concedemos cierto poder explicativo al medio donde la canción fue compuesta, la combinación de sofisticación con confort —el avión, la velocidad y la vista aérea desde una poltrona a través del vidrio de la ventanilla—, coincide con el papel que el compositor le concede a los más grandes, vistosos y concurridos bienes públicos del Santiago del Cuarto Centenario. Disfrutados a ras de suelo y también contemplados

“¿Y si en vez de ser una apelación comedida al extranjero ocasional, la canción terminó instrumentada como una invitación a parcelar el este de Santiago cuya tranquilidad sólo Las Condes parecía reunir?”

desde el aire, los parques de la capital cuando se aceleraba su expansión horizontal, ejercían un poder asilado en sus cualidades democratizantes. La significación atribuida a las “áreas verdes” pareciera querer destacar las bondades de un paisaje artificial capaz de propiciar una vida cívica en lugares acondicionados, gratuitos y peatonalizados. Con todo, y aunque la canción transmite un mensaje afirmativo sobre la ciudad moderna, los usos son exaltadamente plebeyos. La ocupación contravencional del parque (Forestal, Quinta Normal, Santa Lucía), que en la letra no es penalizada sino que exaltada, parece ensamblarse en vez de confrontarse con los verdaderos protagonistas de la canción. Todas las figuras son masculinas: hombres que “... toman [...] en damajuana” incluso en el “...Parque Cousiño... donde toman [...] también los niños”. Sin ser redundante, la narración agrega esquinas y los “guapos” que se hacían presentes de manera ubicua por toda la ciudad, tal y como León Durandín los retratará en sus célebres fotografías.

Mientras el cruce de las avenidas Matucana y San Pablo es un guiño a una de las esquinas más idiosincráticas de la bohemia capitalina anterior a la dictadura, su mención opera también como un reconocimiento indirecto a los recintos donde tenía lugar la actividad de los propios músicos. En este caso, un circuito compuesto por restaurants, cantinas y garitos donde habitualmente interpretaban, comían, consumían bebidas espirituosas y dormían, instrumentistas y cantantes de toda clase y condición; casi todos ellos habitués de hoteles, residenciales y prostíbulos aledaños. No es una anécdota que en las inmediaciones al sector Mapocho y ultra Mapocho (Salazar, 2011) registraran actividad varias fábricas de licores (Salinas et al. 2007).

Matucana con San Pablo se trataba -y se trata todavía- de una esquina transitada y comercial, más que un cruce solitario y residencial. No podía ser de otro modo. Mientras que la avenida Matucana, en los años en que se compuso la canción, acogía en su calzada transporte ferrocarrilero, vehicular y peatonal, San Pablo era la arteria donde se iniciaba con propiedad el camino a Valparaíso. La intensidad de flujos que convergían en el lugar, vértigo que atrajo la atención de Cristián Sánchez en *El otro round* (1984), no se debilitaría pese al soterramiento de la vía férrea construida entre la Estación Central y su homónima Yungay. De hecho, un testigo directo de la vida nocturna capitalina durante los largos sesentas, le atribuye a varios de los establecimientos gastronómicos ubicados en las inmediaciones de tan concurrido vórtice, un notorio carácter saleroso, limítrofe con lo pendenciero. Abona al argumento anterior el hecho que algunas tomas de *Tres Tristes Tigres* (Ruíz, 1968) se filmaran en el bar El Frontón (Escobar, 2011); el mismo establecimiento al que Segundo Zamora le canta subrepticamente en “Adiós Santiago querido”.

Es conocida la apelación a la acción que algunas cuecas transmiten en sus letras. El carácter, entre repetitivo y abrupto de sus fraseos, parece colisionar con el tono contemplativo y reflexivo que suele caracterizar muchas tonadas. Aunque la dicotomía empobrezca el análisis, es conveniente detenernos en una de las principales canciones de bienvenida al país y también a la ciudad.

La explicación convencional dice que Chito Faró compuso “Si vas para Chile” en Buenos Aires y con Los Andes como locus. Según la versión oficial, Raúl Matas habría influido para que Faró alterara la letra original, substituyendo Las Condes

por Los Andes. ¿El resultado? Una canción que enfatiza la pureza virginal de una patria amical para con el afuerino circunstancial. Pero, ¿representa tan solo eso o es que Los Tres y Makiza han estado absolutamente equivocados en su intento por politizar un “tema” folklórico?<sup>[6]</sup>.

La canción, aunque se lo suela olvidar, edifica una imagen dulcificada de Las Condes en los precisos momentos que una fracción de la elite la convertía en destino manifiesto. Puede que Faró no haya sido perfectamente consciente de los alcances de la permuta que Matas le sugirió con insistencia. Lo que sí es notorio en la tonada, es que su bonhomía contrasta con la ausencia total de referencias capitalinas. Si bien Las Condes comuna figuraba, de algún modo, inscrita en la ciudad –como es posible constatar en *Uno que ha sido marino* (Bohr, 1951)- ninguna de sus edificaciones, infraestructuras o equipamientos comparecen en la canción siquiera por asomo. Dicha omisión demostraría su inclusión oportunista en una letra concebida para honrar a Los Andes.

Vista en detalle, “Si vas para Chile” se estructura en la acompasada enumeración de cerros, cielo, parras, esteros y valles, que, reunidos, conforman un paisaje impoluto. La pureza casi virginal de la comarca se refuerza en la tranquilidad que sus parajes sugieren. No es necesario hablar de campo porque toda la canción transpira agro y quizás también minifundio. Bendecida así, Las Condes consigue presentarse, al menos tácitamente, como una ruralidad viva. Mientras que en “Adiós Santiago querido”, la segunda estrofa funciona como una exaltación espumante que flirtea con el vicio, en “Si vas para Chile” toda la canción descansa en una invitación atenta y hasta servicial.

¿Y si en vez de ser una apelación comedida al extranjero ocasional, la canción terminó instrumentada como una invitación a parcelar el este de Santiago cuya tranquilidad sólo Las Condes parecía reunir? Interpretativa o sobre-interpretativa, la interrogante desplaza el núcleo de interés desde las condiciones de producción de las canciones hacia sus oportunidades de recepción o incluso hacia

sus efectos derivados. Dicha posibilidad será extensamente aprovechada cuando, dejando atrás la figura del compositor solitario, nos instalemos de frente con la crítica a la ciudad grande –giro iniciado por Violeta Parra, pero especialmente profundizado por su hijo, Angel a fines de la década del sesenta-.

#### **SANTIAGO 1990: VARIACIONES SOBRE LA SELVA DE CEMENTO**

Hasta donde sabemos, la Empresa de Ferrocarriles del Estado (EFE) jamás compró los derechos de “Tren al sur” (González, 1990). Desconocemos las razones -¿González no quiso venderla, o no tenían con quien negociar en una coyuntura marcada por la reconfiguración de Los Prisioneros y el aparente desguace de EFE?. Menos dudas existen sobre el contenido del tema: más que una canción de despedida, la letra evoca un plan de fuga. Si la comparamos con “Adiós Santiago querido”, un homenaje donde las razones para volver a Santiago son más fuertes que las justificaciones para marcharse, las diferencias son rotundas. Mientras la letra de la cueca es un elogio explícito a ciertas amenidades que Zamora le atribuye a la simbiosis entre lugares y personajes, “Tren al sur” es una ruta de escape para volver a respirar nuevamente. El contraste, para los que conozcan la trayectoria de Los Prisioneros, es flagrante. Apenas cinco años antes, la formación sanmiguelina no se cansaba de reprochar con cierta superioridad adolescente lo que llamaron “artísticos lamentos”. En su visión: un conjunto de voces estilizadas que, o denunciaban la agudización de la contaminación atmosférica, o cuestionaban, pero sin ardor ni vehemencia, el avance de la ciudad de cemento<sup>[7]</sup>.

Las diatribas de González dirigidas contra músicos que en ese momento conocía poco y mal, no solo admiten una revisión, sino que son la puerta de entrada para entender los modos en que cambió su visión de la ciudad. Aunque Santiago, hacia mediados de la década de los ochenta, padecía problemas superlativos, González los omitió, sospechamos, deliberadamente. ¿La razón? Al cáusti-

co compositor, la contaminación del aire le parecía un precio suficientemente bajo de pagar si el objetivo era que volvieran a operar las fábricas largamente cerradas.

Testigo directo de la desindustrialización, el líder de Los Prisioneros se convirtió en una suerte de vocero de una sociedad que en su natal comuna de San Miguel, parecía más un mausoleo fabril apenas alterado por los turnos de trabajadores atemorizados “porque el desempleo es lo peor”<sup>[8]</sup>. Observado bajo un nuevo filtro, no resulta extraña la parcialidad de su discurso. En una palabra: González motorizaba una visión sumamente comprensiva, sino justificativa, del Santiago que más conocía y que casi no compartía filiaciones con otros sectores donde comparativamente, había “tantos Mercedes, tanta comida”<sup>[9]</sup>.

Por causa de su visión ultra-desarrollista, la ciudad futura que Los Prisioneros imaginaban debía sobreponerse, casi como un proletario estajanovista, a cualquier adversidad circunstancial. Reconsiderada, la contaminación atmosférica o la des-estructuración del transporte público superficial, eran males reconocidos, pero cuya entidad no alcanzaba a ser inhibitoria. Si su plan era correcto

y “Muevan las industrias”<sup>[10]</sup> debemos entenderla más como un memorial que como un reclamo beligerante, el retorno de los hombres de overol y los turnos multitudinarios, permitiría que en “Santiago, Asunción o también Buenos Aires”, brotara esa piel que “vestirá al mundo”.

Apenas un lustro más tarde y con miles de kilómetros en el cuerpo, el compositor principal de Los Prisioneros, había mudado substancialmente de punto de vista. Lo que aparecía insinuado en “Tren al sur”, se exacerbaría en su placa más pesimista y segunda individual: “El futuro se fue” (EMI, 1994). Dentro del larga duración, una extensa canción dibujaba el epitafio para una ciudad completa que González se precipitaba en sepultar. Sumamente decidor es el hecho que compusiera “La muerte de Santiago”, un extenso tema electrónico con un narrador repetitivo e incidental, cuando ya se había marchado a vivir al Cajón del Maipo. Aunque no podemos acreditarlo, su migración a la precordillera acomodada es sintomática de su desafección hacia Santiago cuyos pasajes, asfalto y calles, eran elementos, hasta ese momento, estructurantes de sus canciones.

Pero “El futuro se fue”, por fuera de cualquier morosidad imaginativa, opera también como una segunda lápida. En este caso, cierra el optimismo fabril, casi soviético, que se había inaugurado en 1987-88, cuando Los Prisioneros se habían manifestado a favor del socialismo. ¿Qué tan importante fue esa nueva adscripción, establecida casi en los precisos momentos en que el comunismo desaparecía en Europa? Aunque no lo sabemos realmente, entre otras consecuencias asociadas a la adhesión ideológica de Los Prisioneros, destaca el enrolamiento voluntario de la formación en algunas actividades públicas realizadas por la oposición a la dictadura. La censura, esta vez sistemática, no fue tan novedosa para ellos como compartir escenario y, de paso, confraternizar, con solistas y agrupaciones de estilos, trayectorias y poéticas muy diferentes, como Sol y Lluvia, Florcita Motuda, Payo Grondona y Congreso.

La exposición a nuevas sonoridades fue una

“(…) entre otras consecuencias asociadas a la adhesión ideológica de Los Prisioneros, destaca el enrolamiento voluntario de la formación en algunas actividades públicas realizadas por la oposición a la dictadura.”



oportunidad excepcional. En rigor, ninguna de las formaciones domiciliadas tras la etiqueta nuevo pop/rock chileno —Aparato Raro, Viena, Nadie, Aterrizaje Forzoso, Banda 69 o el propio UPA!— se involucró como Los Prisioneros en la campaña del No y, más tarde, en algunos actos de la izquierda organizada bajo la sigla PAIS. Su indiferencia, —que en el caso de UPA! los llevó a aceptar una actuación en el Festival de Viña del Mar, pero autocensurándose de manifestar cualquier rechazo al autoritarismo—, preludió uno de los escasos éxitos de los que pudo ufanarse la campaña del Sí: el reclutamiento bandas emergentes con fines proselitistas y que incluyó, entre otras, a Valija Diplomática y Cinema. Que Tumulto, una agrupación reconocida por su biografía apegada siempre al rock cantado en castellano, se plegara también a los actos donde se proclamaba el continuismo del régimen, parece confirmar la aversión que la izquierda siempre sostuvo hacia esos “nuevos estilos de baile”, que había alcanzado cuotas inauditas con ocasión del Festival de Piedra Roja de 1970. Sólo a modo de ejemplo, cabe recordar el testimonio de Juan O’Brien, líder de Los Vidrios Quebrados. En su relato, la declaración de ingreso al Partido Comunista de Chile le significó prometer que “(...) dejaría las formas del rock and roll para avanzar hacia manifestaciones más chilenas de música, y sobre todo, en castellano”<sup>[11]</sup>.

De vuelta a González, su izquierdización lo obligó a ampliar el conocimiento que acumulaba respecto a la música compuesta bajo la jurisdicción de la nueva canción chilena, pero también a la ideada en las factorías del canto nuevo o en la conjunción de ambas tradiciones que el destierro prohijó. Es imposible no preguntarse: ¿Cambió su visión oír con algo menos de prejuicio “Santiago mil novecientas setenta y tantas voces” (Campos & Venegas, 1980), “Viaje al viejo Santiago” (Acevedo, 1980); “En un largo Tour” (Sol y Lluvia, 1980); “A mi ciudad” (Santiago del Nuevo Extremo, 1981); “Santiago” (Elicura, 1981); “Santiago” (Parra, 1982); “Ya no me inquietan las palomas, me atraen más las mariposas” (Rojas, 1982); “Santiago, vals de invier-

no” (Peralta, 1986); “Blues santiaguino” (Redolés, 1987); “A una Legua de La Victoria” (Acevedo, 1988) o “La circunvalación Américo Vespucio” (Grondona, 1988)? La respuesta es conocida: no lo sabemos. Sin perjuicio de lo trivial que resulta la contestación, la cantidad de canciones impresiona —y eso que la lista es bastante más extensa—, porque transluce una intensidad que una metrópolis periférica no suele transmitir regularmente.

Vista desde un plano general, la centralidad evocativa que la nómina evoca parece descansar en tres argumentos que tienen a Santiago en el centro: a) fue la última ciudad chilena que vieron tras de sí los exiliados, deviniendo, aunque no hubiesen residido en ella, en objeto de añoranza (“Todo quedó allá en Santiago”). Las canciones de ciudad, al menos en Chile, suelen incluir temas fraguados durante viajes o estadías voluntarias —Violeta Parra con “Santiago penando estás” es un buen ejemplo—. Visto que el exilio fue una acción involuntaria y profundamente traumatizante, la memoria, pero también la memorialización, adoptó, muy tempranamente una vía de expresión en canciones y en ambos casos, el dispositivo básico de musicalización fue la guitarra acústica y el canto; b) Santiago, efectivamente, se había convertido en el teatro de la política democrática y plaza principal de la vía chilena al socialismo, y antes de la revolución en libertad. Puesto que la política y la politización se convirtieron en la fuerza que globalizó a Chile, la referencialidad de la ciudad, capital circunstancial de la izquierda mundial, se reconfirmaría transnacionalmente con la televisación del Golpe de Estado; c) la canción se convirtió en una herramienta clave de las luchas culturales bajo el autoritarismo. Para los artistas activos en peñas, parroquias y sindicatos, cantar a Santiago, ya hacia fines de los setenta, era una operación que no se agotaba en la nostalgia. Desde casi todos los puntos de vista, cantar a viva voz con un público regularmente cómplice de sensibilidades y anhelos, se convirtió en un subterfugio eficaz para hacer denuncia política, movilización social y reconstrucción identitaria. En una palabra: el canto

público, aunque fuese pronunciado en recintos privados, se había constituido en una forma explícita de resistencia pacífica. Si el jazz fue clave para el fin del comunismo en Polonia, la invocación crítica a Santiago, las más de las veces terminó convirtiéndose en una manera no convencional de hacer política. No en todos los países la música voceada como un arma arrojada, jugaría el mismo papel, pero sí en muchos sería un canal para movilizar algo más que una disconformidad. Aunque los festivales “Punk Rock Against Reagan”, producidos en los Estados Unidos de los ’80s, carecieron de “efectividad” política, no cabe duda que expresaron un temprano y profundo malestar contra el neoliberalismo y su radical fortalecimiento del individualismo (Williams, 2016).

Illapu fue una de las formaciones musicales que con el arranque de la postdictadura, retornó a Chile tras un largo destierro. Siempre afiliados a la música latinoamericana, la agrupación antofagastina compuso hacia 1990, “Vuelvo para vivir”. Convertida en una pieza musical fundamental para entender el desexilio, la pieza musical guarda un somero paralelismo con “Si vas para Chile” y no solo porque ambas, finalmente, sean canciones de amor.

Mientras la primera estrofa enumera rasgos fundantes del territorio nacional (mar, montaña, desierto), la segunda invoca una figura clave en el imaginario de la izquierda: el pueblo. Quien habla es un conocedor curtido por el sufrimiento del desarraigado. Su voz, convoca a la geografía como si fuera necesario acudir a lo inmutable –de una manera diferente, pero concordante con “Si vas para Chile”. El pueblo, por el contrario, funciona como el sujeto superior que humaniza toda esa soberbia reunión de elementos naturales en oposición a un modelo que, circunstancialmente, lo represa. Sin sujeto, y por magnífica que sea la topografía, el ecúmene se transforma en un vacío lírico, pero despolitizado; igual que otra tarjeta postal descafeinada de contenido.

El pueblo, esa palabra movilizadora que por sus resonancias contestatarias sería, durante la

postdictadura, deliberadamente lateralizada, juega un papel clave en el canto militante que Illapu practicó al comienzo de su retorno. En la narración, es el pueblo, finalmente, el mandatado a no caer en la desmemoria cómplice (“Olvidar es triste desconsuelo”), mientras padece (“Esperando siguen los hambrientos”) y ve sus reclamaciones frustradas (“Más justicia menos monumentos”).

Que la última estrofa comience con “Bajo el rostro nuevo de cemento”, es una de las escasísimas menciones a la modernización autoritaria que es posible encontrar en el cancionero comprometido de la postdictadura. La aparente neutralidad descriptiva de la oración, no es tal. En realidad, la sentencia es continuista de varias tradiciones. En términos generales, prolonga una larguísima crítica hacia la ciudad deshumanizada -que en vez de promover la biofilia, prefiere el hormigón-. En términos específicos, reconoce la importancia de un modelo –que Illapu parece desdeñar por la vía de omitir su nombre- pero que dispone de un poder capaz de cambiarlo todo.

Santiago, la sede por defecto del modelo de subyugación vertical, figura ausente de toda mención, aunque su presencia se adivina. Lo mismo ocurre en “Reencuentro”, la canción que Congreso incluyó en Aire Puro, el larga duración del grupo y que Alerce distribuyó en 1990. Este último tema, más existencialista que militante, recrea las tensiones del desterrado en medio de las cavilaciones padecidas por la inminencia del arribo al único aeropuerto internacional de la ciudad y del país. Lo que en la canción de Illapu, un verdadero himno, son certezas, en “Reencuentro” se desdoblaron en dudas, la mayoría de ellas comunicadas sutilmente como preguntas. Las hay de todos tipos, pero una, “¿qué nombre tendrán las calles?”, nos devuelve de lleno a la vida urbana con toda la referencialidad identitaria que solo ella parece transmitir.

La mención a Illapu, primero, y Congreso, después, no es antojadiza. En realidad, la reseña crítica de ambos abordajes funciona como una puerta de salida para, en el cierre de una reflexión provisional, continuar preguntándonos por los modos

de representación de Santiago en la canción y en la cultura urbana de la ciudad.

### A MODO DE CONCLUSIÓN

El balance nominal dice: un par y un trío de canciones asociadas, cada una por separado, a dos momentos extraordinariamente marcantes en la trayectoria de Santiago de Chile. Aunque el muestreo parece contraintuitivo, los cinco temas, que, por lo demás, disfrutaron de variable receptividad, alimentan dos caracterizaciones contrariadas. Mientras la primera dupla, con sus bemoles, puede ser sintetizada tras la figura del elogio a la ciudad y sus instalaciones, el trío final, casi como si remitiera a una ciudad completamente otra, cristaliza en la idea de sospecha.

Forzada a hacerlo, la crítica cultural dedicada a la producción musical, seguramente identificaría otros momentos-testigo donde concentrar el análisis si es que el ejercicio crítico es el de escudriñar las evocaciones sobre Santiago en sus canciones alusivas. En realidad, vista la explosión de solistas y grupos que pueblan el actual firmamento rítmico, la operación cuantitativa no parece tramitar un impedimento procedimental. Pero, auto-exigiéndole más a la interpretación de las canciones, ¿podemos atribuirle valor a una operación equivalente a sabiendas que la letrística no es un atributo distintivo el cancionero nacional? (García, 2013).

La forma canónica para validar la metodología antes practicada, parece descansar en la selección de una o varias voces constitutivas. En este caso, ¿tiene sentido ejecutar una revisión crítica del “Santiago musicalizado” si antes nos ahorramos el análisis de la obra de Violeta Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Gonzalo Grondona, Pablo Milanes y Silvio Rodríguez? Dicho de una manera específica, ¿podemos siquiera repensar a Santiago, vista a través del prisma de sus representaciones, evitando estudiar: “Al centro de la injusticia”, “Canto a Santiago”, “Luchín”, “Las casitas del barrio alto” “Herminde la Victoria”, “Te recuerdo Amanda”, “Il Bosco”, “Yo pisaré las calles nuevamente” o “Santiago de Chile”? Aunque la respuesta ya la

presumimos en casi todos los sentidos negativa, la propia arquitectura argumentativa del planteamiento parecen insinuar que las oportunidades para abordajes hetero-doxos siguen abiertas casi tanto como ese “... brocal del cielo inmenso” por el que alguna vez Congreso cantó.¶

### NOTAS

[1] “Adiós a una artista que atrapó la magia del sonido”. Página 12, 14 de Julio de 2012.

Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-25832-2012-07-14.html>

[2] Además de los consignados en la nota 1, los autores queremos reconocer el aporte de: Nicole Marín, Carlos Uribe, Adrián Calderón, Tomás Cifuentes, Francisco Bunster, Tamara Reyes, Martín Gonzáles, Martín Ferrada, Adrián Rojas, Fernando Ponce, José Díaz, Jorge Álvarez, Valentina Rebolledo, Germán Arenas, José Del Real, Gabriel Morales, Paula Delgado, Luciana Truffa, Francisco Salinas, Mario Reyes David Arancibia, Berni Lorca, Eduardo Álvarez, Julián Lennox, Horacio Izquierdo, Diego Gamboa, Miguel Poblete, José Rodríguez, Franco Capelli, Benjamín Oteiza, Tomás Marín, Laura Baigorria, Gonzalo Pinto, Héctor Altamirano, Pía Montealegre y Alejandra Vargas.

[3] Adiós Santiago Querido, interpretada por Los Cuatro Cuartos en el programa de televisión “Vamos a Ver” en 1981. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xTXt9mhpMrk>

[4] Registro en vivo de Adiós Santiago Querido, interpretada por María Esther Zamora en el bar Victoria de Valparaíso. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SvM7Af7CT1I>

[5] Do Remix, capítulo 3, Adiós Santiago Querido, 2014. Disponible en <http://www.tvn.cl/player/play/?id=1176590>

[6] Nos referimos a la versión de “Somos tontos, no pesados” disponible en el documental *Vermouth y noche* (2001). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jduvWlWuKBU>.

[7] Varias décadas más tarde, la pandemia ya no era contenible si hemos de creerle a Ana Tijoux en “No más”: “Edificios cancerosos se apilaron numerosos/en bloques de cemento altos y furiosos/No más, no más, los monstruos en la ciudad” (La Makinita, 2014).

[8] “Usted y su ambición”, del álbum *La cultura de la basura* (1987).

[9] “¿Por qué los ricos?”, del álbum *Pateando piedras* (1986).

[10] “Muevan las industrias”, del álbum *Pateando piedras* (1986).

[11] “Los chilenos son buenos instrumentistas, pero mediocres como letristas. Entrevista a Juan Mateo O’Brien”. *La Segunda*, 6 diciembre 2016, p. 27. Disponible en <http://impresa.lasegunda.com/2016/12/06/A/fullpage#slider-27>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cândido, A. (2014) *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul [1967].
- Escobar, S. (2011). “Raúl Ruiz: el adiós de los bares olvidados”. *El Mostrador*. Disponible en <http://desamostrador.mzzo.com/noticias/opinion/2011/08/26/raul-ruiz-el-adios-de-los-bares-olvidados/>
- Franz, C. (2001). *La muralla enterrada: (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago: Planeta.
- Furtado, C. (2014). *Obra autobiográfica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gabeira, F. (1980). *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- García, M. (2013). *Canción valiente, 1960-1989: tres décadas de canto social y político en Chile*. Barcelona: Ediciones B.
- González, J. (2017). “A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980”. *Revista Musical Chilena*, 70, 226, 9 - 30. <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44885/46955>
- Gorelik, A. Peixoto, F. (Comps.) (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Greene, R. (2006). “Mi santiasco querido: exploraciones del imaginario urbano en cien pala-bras”. Tesis presentada al Instituto de Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales UC para optar al grado de Magíster en Desarrollo Urbano.
- Hopenhayn, M. (1995). “Respirar Santiago”. *Nueva Sociedad*, 136, 49-54.
- McSherry, J.P. (2015). *Chilean New Song. The Political Power of Music, 1960s-1973*. Temple University Press.
- Morand, C. (1977). *Visión de Santiago en la novela chilena*. Santiago: Aconcaña.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM-ARCIS Universidad.
- Muñoz, M. (2014). *Atisbos de una experiencia: pintura chilena y vida moderna, 1880-1930*. Santiago: Metales Pesados.
- Petras, J. (1991). “El «milagro económico» chileno: crítica empírica”. *Nueva Sociedad*, 113, 146-158. [http://nuso.org/media/articulos/downloads/2004\\_1.pdf](http://nuso.org/media/articulos/downloads/2004_1.pdf)
- Pinto, G. (2005). “El revés del revés del revés del revés”. *TODAVÍA*, 12. <http://www.lobianco.com.ar/Clientes/todaviaweb31/12.pintonota.html>.
- Ponce, D. (2008). *Prueba de sonido: primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Barcelona: Ediciones B.
- Rabanales, A. y Contreras, L. (Eds.) (1979). *El habla culta de Santiago de Chile: materiales para su estudio*. Santiago: Chile Universitaria.
- Razeto, M. (1992). “La percepción estética de la ciudad de Santiago”. Proyecto de Tesis presentado al Instituto de Instituto de Estudios Urbanos UC para optar al grado de Magíster en Desarrollo Urbano.
- Rodríguez, H. (2005). *Barrio alto*. Alfaguara: Santiago.
- Salas, F. (1993). *Utopía : antología lírica del rock chileno (1967-1990)*. Santiago: Bravo y Allende.
- Spener, D. (2015). “Un canto en movimiento: No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX. *Historia crítica*, 57, 55-74.
- Sabatini, F. (1994). “La espiral histórica de conflictos ambientales: el caso de Chile”. *Ambiente y Desarrollo*, X, 4, 15-22.

- Salazar, C. (2011). La vida en las riberas: crónica de las especies extintas del barrio Mapocho. Santiago: Ediciones urbatorium. [http://issuu.com/home/docs/la\\_vida\\_en\\_las\\_riberas\\_tomo\\_uno](http://issuu.com/home/docs/la_vida_en_las_riberas_tomo_uno) y [http://issuu.com/home/docs/la\\_vida\\_en\\_las\\_riberas\\_tomo\\_dos](http://issuu.com/home/docs/la_vida_en_las_riberas_tomo_dos)
- Salazar, G. (1995). Del modelo neoliberal en Chile: la difícil integración entre los pobres, los intelectuales y el poder (1989-1995). Santiago: PAS.
- Salinas, M. et. al. (2007). ¡Vamos remoliendo mi alma!: la vida festiva popular en Santiago de Chile 1870 a 1910. Santiago: LOM.
- Sepúlveda, M. (Ed.) (2013). Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine. Santiago: CELICH.
- Stillerman, J. (2016). "Educar a niñas y niños de clase media en Santiago: capital cultural y segregación socioterritorial en la formación de mercados locales de educación". Revista EURE - Revista de Estudios Urbano Regionales, 42, 126, 169-186.
- Subercaseaux, E. (2009). Vendo casa en el barrio alto. Santiago: Catalonia.
- Valdivia, M. (2015). Crimen de barrio alto. Planeta: Santiago.
- Vásquez, D. (1996). "El cine como registro de una sociedad de cambio". En: Riquelme, Alfredo (ed.). Chile. Historia y presente. Una visión interdisciplinaria. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Vizcaino, M. (2016). Ciertas citas en el Santiago proyectado. En: Mora, R y Vizcaíno, M. (eds.). Interiores urbanos. Comercio, atravesos e imaginario en las galerías del centro de Santiago. Santiago: Gobierno Regional Metropolitano de Santiago-RIL.
- Vizcaíno, M. y Garrido, C. (2015). "Santiago, locación común: La ciudad en el cine chileno posdictadura". ARQ, 91, 94-101.
- Williams, Johnathan Kyle (2016) "Rock against Reagan": The punk movement, cultural hegemony, and Reaganism in the eighties. Tesis de licenciatura en Historia, University of Northern Iowa. Disponible en <http://scholarworks.uni.edu/etd/239>