

## Alerce, la otra música...un correlato en tiempos de dictadura

SERGIO ARAYA ALFARO

2017. *Cuadernos de Etnomusicología* N°10

Palabras claves: rescate, casete, industria, tecnología, dictadura.

Keywords: rescue, cassette, industry, technology, dictatorship.

Cita recomendada:

Araya Alfaro, Sergio. 2017. "Alerce, la otra música...un correlato en tiempos de dictadura". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°10. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## ALERCE, LA OTRA MÚSICA...UN CORRELATO EN TIEMPOS DE DICTADURA

Sergio Araya Alfaro

### Resumen

Sólo la profunda convicción ideológica y personal de Ricardo García permitió que quien había estado detrás de gran parte de la industria discográfica y la radiotelefonía local hasta ese momento pudiera, en plena dictadura, dar vida a su proyecto más ambicioso y con el que iba a trascender definitivamente en la historia de la música popular chilena: la creación del sello discográfico Alerce. Esta instancia llegaría a cobrar especial relevancia no sólo por ser uno de los puntales de la reactivación de la industria que había sido silenciada por la dictadura tras el golpe militar de 1973, sino también por la puesta en valor que haría del movimiento denominado Canto Nuevo en un escenario adverso y controlado, generando con ello los espacios necesarios para lo que su fundador denominara “la otra música”. De esta manera, Alerce –de la mano de nuevas tecnologías de registro y reproducción domésticas masificadas por la política económica de la dictadura- se transformaría en un verdadero cronista de época por medio del registro de una banda sonora que llegaría a ser un factor fundamental en el proceso del retorno a la democracia.

**Palabras clave:** rescate, casete, industria, tecnología, dictadura.

### Abstract

Only the ideological, personal and deep conviction of a man called Ricardo García, who until times of dictatorship had been behind an important part of the recording industry and local radio broadcasting, allowed him to found a record label –Alerce– which would make him go down in the History of Chilean Popular Music definitively. Alerce would be especially important because it became one of the actors that made the reactivation of the recording industry possible after the coup of September 1973. Besides, Alerce staged –against all odds,

including absolute control of mass media by the authorities- the style named *Canto Nuevo* and other alternative musical trends not supported by the official media which García called “the other music”. Thus, Alerce –along with new recording technologies and home playing mass distributed by the economic policy of dictatorship- became a real “story teller” through a sound track and would become a gravitating matter in the process of return to democracy.

**Keywords:** rescue, cassette, industry, technology, dictatorship.

### Introducción y aspectos metodológicos

Uno de los factores relevantes al momento de abordar la presente investigación –principalmente por constituir el sello discográfico Alerce un objeto de estudio y sujeto histórico plenamente vigente en el mercado discográfico local– fue el levantamiento de información que permitiera complementar en más de una forma lo referido hasta ese momento tanto en la prensa escrita como en artículos y textos académicos, configurando de esta manera “la otra parte” de la historia de un sello discográfico tan relevante como éste y que debía ser necesariamente consignada en pos de una mayor objetividad. Esto, sobre todo, si consideramos que logró sobrevivir a pesar de surgir en un período crítico de la industria y del consumo de música grabada y enfrentar una férrea competencia con multinacionales que dominaban el mercado local en ese momento, varias de las cuales posteriormente se fusionaron o definitivamente desaparecieron del mercado discográfico<sup>1</sup>.

Para ello, se hizo evidente –a la vez que necesario– el recabar aquellos antecedentes que pudieran aportar quienes habían formado parte del organigrama de Alerce Producciones Fonográficas en cualquiera de sus etapas de producción y registro, las cuales, como establece la presente investigación, abarcan desde el casete y el vinilo hasta el soporte digital del disco compacto (CD) y la descarga *online*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ejemplo de ello lo constituye la desaparición de CBS Records -adquirida por la firma Sony Corporation of America en 1988-, EMI –en el año 2011, al ser comprada por Citigroup y vendida posteriormente al grupo francés Vivendi- y la aparición de conglomerados como Bertelsmann Music Group (BMG) en el año 1987.

<sup>2</sup> En la actualidad prácticamente todo el catálogo de Alerce Producciones Fonográficas está disponible en el sitio [www.portaldisc.com](http://www.portaldisc.com)

De esta manera, fueron invitadas a participar de este proceso aquellas personas que han estado ligadas históricamente a los procesos de producción de Alerce. Aun cuando no está la totalidad de los protagonistas, la riqueza de los testimonios entregados –creemos– constituye en buena medida el eje discursivo no sólo del organigrama de la discográfica en tanto empresa, sino que además refleja en gran medida el espíritu al que supo dar forma su creador –Ricardo García– al punto de transformarlo en el *slogan* de la compañía: “La otra música”.

En la siguiente tabla aparecen en orden cronológico las personas que fueron entrevistadas para la presente investigación y que constituyeron una fuente relevante para la construcción y complemento de este relato.

Nombre	Cargo	Período de Actividad
Rudy Wiedmaier	Músico, productor y compositor	Registro de fonograma “Amigo imaginario” (1987)
Viviana Larrea	Promoción Dirección Ejecutiva	1988 – 1992 1992 a la fecha
Marisol González	Administración y Ventas	1988 a la fecha
Amaro Labra	Músico  Director de Comunicaciones Promoción y Difusión	1988 – 1990  (Distribución de registros fonográficos editados en forma independiente con la agrupación Sol y Lluvia)  1991 - 2000
Claudio Gutiérrez	Encargado de Proyectos Especiales	1992 – 2007
Mónica Larrea	Directora de Arte	1992 a la fecha

### **De los “Espacios de Representación de la Música en dictadura 1973-1989”**

En relación a la configuración del mapa “Espacios de Representación de la Música durante la dictadura 1973-1989” inserto en el presente artículo (ver anexo), creemos pertinente señalar que, a nuestro modo de ver, constituye un efectivo ejercicio para poner en discusión o al menos relativizar un concepto que a nivel local ha sido construido –e instalado– desde los medios de comunicación en los últimos treinta años –principalmente escritos– y denominado “apagón cultural”, instancia que aludiría a una escasa y/o nula actividad artística durante la dictadura militar instaurada en Chile a partir del 11 de septiembre de 1973.

En términos metodológicos, la construcción del mapa se realizó considerando principalmente las siguientes variables:

- a) La información aparecida en revistas y diarios de la época con la programación o cartelera semanal.
- b) El testimonio de músicos que participaron en dichas actividades.
- c) El testimonio de asistentes a los recitales o presentaciones.
- d) El propio conocimiento del autor de algunos espacios referidos.

En ese sentido, dicho mapa devela no sólo un circuito estable –y real– para la música en vivo que desde mediados de los años 70 abarcó varias comunas de la Región Metropolitana<sup>3</sup>. Si consideramos que mucha de la música que se generó en dictadura responde performativamente a la figura del cantautor o a una sonoridad más vinculada a lo acústico o electroacústico, es menester señalar que por su dinámica de ensayos necesitaba de espacios reducidos que eran frecuentemente compartidos con otras disciplinas como el teatro, la danza, la poesía y talleres gráficos, entre otras<sup>4</sup>. Esto evidencia un entramado cultural multidisciplinario que frecuentemente se replicaba en lo que

---

<sup>3</sup> Las principales –además de la comuna de Santiago, que aglutinaba la mayor parte de los espacios para la música en vivo– serían las contiguas a ésta, es decir, Recoleta, Independencia, Maipú, Providencia, Ñuñoa, Macul y San Miguel.

<sup>4</sup> A mediados de los años 80 era común encontrar en el casco histórico de Santiago antiguas residencias de dos o más pisos subarrendadas para estos efectos.

hemos denominado “Espacios de Representación de la Música durante la dictadura 1973–1989”.

Existe, por lo demás, un detalle que propició en ese momento no sólo la existencia, sino también la permanencia de este circuito: la medida restrictiva implementada por la dictadura militar denominada “toque de queda”<sup>5</sup>. Esta instancia, que acotaba en términos horarios la circulación o libre tránsito de la ciudadanía e incluso del transporte público, implicó que las comunas aledañas al centro de la capital –en un afán genuinamente estratégico– generaran sus propios focos de creación y difusión de su música, ampliando con ello el radio de acción de los músicos y sus propuestas. Esto significó en la práctica que las autoridades tuvieron que diversificarse en múltiples focos de tensión y atención, puesto que cada espacio o escenario representaba finalmente una instancia ideológica y, en consecuencia, una amenaza para la estabilidad del régimen militar.

Como veremos en el presente artículo, este circuito o mapa de la escena anti-dictatorial representa además el modo más eficiente en que circuló la música proscrita, la que supo –en complicidad con la masificación del casete experimentada hacia fines de los años 70 y comienzo de los 80– no sólo entregar eficientemente un mensaje dirigido a la recuperación de un sistema democrático de gobierno, sino también educar en cierta forma a una generación huérfana de una sonoridad inmediata previa a la instauración de la dictadura. Ambas instancias –creemos– hubieran sido imposible sin su existencia.

### **La reconfiguración de una industria**

En el presente artículo abordaremos el desarrollo experimentado en Chile por el sello discográfico Alerce en su etapa probablemente más significativa, esto es, el período comprendido entre los años 1976 y 1990. Con una presencia en el medio local que sobrepasa los cuarenta años, Alerce constituye un referente más que significativo no sólo por el contexto social y político en que nace y se desarrolla como sello discográfico, sino también por los artistas que llegaron a formar parte de su catálogo. Develar su accionar

---

<sup>5</sup> Esta medida de control y vigilancia estuvo vigente hasta 1987.

interno aparece entonces como uno de los objetivos, y para ello apelaremos – entre otras instancias– al testimonio de sus protagonistas, entre los cuales destacan principalmente ejecutivos y músicos, elementos a la postre indispensables al momento de estructurar una suerte de relato que dé cuenta de la forma en que Alerce llegó a representar una verdadera trinchera para el canto de autor en plena dictadura.

En ese sentido, nos permitiremos como punto de partida el siguiente parangón: al igual que en la historia relatada por Darnell Martin en la película *Cadillac Records* (Estados Unidos, 2008), donde el director cuenta ágilmente el surgimiento del blues en la ciudad norteamericana de Chicago en la década de 1950, y la relevancia que éste llegó a tener en la industria discográfica y cultural estadounidense, el nacimiento en Chile del sello discográfico Alerce, fundado por Ricardo García en el año 1976<sup>6</sup>, está dado principalmente por el afán de rescate y puesta en valor de lo que su creador llamó “la otra música”, concepto que debemos entender –valga la redundancia– desde la alteridad y como elemento constitutivo de identidad. Hacemos esta analogía porque creemos que a partir de esa premisa –cargada ciertamente de una clara ideología de izquierda en plena dictadura militar– es posible entender el legado de un hombre determinante en la industria discográfica nacional de los últimos cincuenta años en prácticamente todas sus etapas de producción. De igual manera, es tan válido como necesario señalar que el proyecto de una discográfica se contextualiza a partir de los intereses y motivaciones más personales de Ricardo García.

Efectivamente, ya con la experiencia de haber realizado una labor importante en la radiotelefonía local en los años 50 y representando una suerte de ideólogo detrás de la Nueva Canción Chilena<sup>7</sup>, podemos observar principalmente a partir de esta última instancia que el ideario de García está atravesado por el concepto bolivariano de “la Patria Grande”, que motivaba a dicho movimiento y que –tal como a los músicos que lo integraron– a él le interesa sobremanera construir, pero siempre desde lo identitario.

---

<sup>6</sup> Su verdadero nombre era Juan Osvaldo Larrea García, pero optó por un seudónimo, práctica común en la industria musical de la época.

<sup>7</sup> Movimiento con marcado sentido americanista y de rescate por los valores y luchas de las clases desprotegidas de Latinoamérica, representadas en su música y que reconoce en Violeta Parra su punto de inicio en el plano local.

Probablemente haya sido la convicción de que la música es el sonido de una época lo que en cierta forma gatilló en Ricardo García “el hacer cosas” desde la música. Cercano en su juventud a diversas disciplinas artísticas desde la praxis<sup>8</sup>, finalmente es desde la gestión y la administración de recursos que sus ideas y proyectos se verán consolidados. De esta manera, y dueño de una probada experiencia en todos los aspectos que involucraba en esos momentos una producción musical, García –con recursos mínimos y según propia confesión “con dinero sólo para pagar treinta o cuarenta horas de grabación” (Osorio 1996: 27) – contacta a Carlos Necochea –integrante del grupo Los Curacas– y decide grabar a los conjuntos Chamal y Ortiga, dando por iniciadas las actividades de un sello discográfico que marcaría varios hitos en la industria local durante la dictadura e incluso en el proceso de retorno a la democracia, siendo probablemente el más importante el hecho de representar una suerte de resistencia cultural y evidentemente política mientras el país estaba sumergido en la experiencia autoritaria de una dictadura militar.

Esta resistencia cultural, atendiendo a la labor desarrollada por García en buena medida desde los afectos, bien podría entenderse como una “metáfora de algo poético frente al embate mercantilista de las multinacionales”, según señala Amaro Labra, músico fundador de la agrupación Sol y Lluvia y ejecutivo del sello en la década de los 90<sup>9</sup>. Esto resulta particularmente interesante si consideramos que hasta el año 1973 el disco en tanto objeto físico estaba considerado desde la industria como un agente cultural –apoyado incluso desde el Estado– y el sobre o funda que lo contenía, un soporte conceptual a la vez que publicitario, instancia que indudablemente potenciaba y retroalimentaba el funcionamiento de la industria.

---

<sup>8</sup> Había incursionado en su juventud en la literatura y la pintura, logrando cierta relevancia a nivel local.

<sup>9</sup> Entrevista realizada por el autor del artículo el 16 de diciembre del 2016.



1.- Arriba: pequeña muestra de la producción en casete que grafica el cruce de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo, origen de Alerce. Abajo: álbumes que contienen carátulas originales, representativas de gran parte de la producción del sello. (Archivo Alerce – Fotografías del autor)



Con el afán primigenio de rescatar el legado de la mencionada Nueva Canción Chilena, pero consciente de que el contexto histórico, político y social era otro, el sello Alerce cobijaría con propiedad al movimiento que el propio García denominaría “Canto Nuevo”. Este movimiento, musicalmente y en tanto

práctica, “se situaría en torno a la continuación y restauración de una tradición entendida como democrática, en oposición a un presente marcado por el autoritarismo” (Osorio 2011: 257) y se emparentaría con su antecesor por medio de una sonoridad marcadamente latinoamericana, pero a diferencia de aquél –en términos de registro y difusión– estaría asociado a un nuevo soporte cuya existencia e importación se vería beneficiada grandemente por la economía de libre mercado impulsada por el régimen militar: el casete compacto.

El cierre de las plantas prensadoras de discos, la censura a los sellos y la quema o destrucción de matrices supuso un cambio en el paradigma cultural asociado hasta ese momento a los discos en cualquiera de sus formatos. De esta manera, y en medio de la masiva práctica del copiado doméstico de cintas iniciada a comienzos de la década de los 80 con la aparición en el mercado del casete, Alerce –en forma paulatina– no sólo restituye desde los contenidos el carácter cultural de un determinado registro sonoro<sup>10</sup>, sino también su sentido cultural cuando su público objetivo accede al original, obligando a su resguardo –incluso preservación– cuando esto sucede.

La circulación de música regrada tanto pública como privada que surge con el casete –y quizás aquí radica su mayor peso social y político– prontamente permitirá la reactivación de un “nosotros” en plena dictadura, es decir de un sujeto colectivo extraviado en los primeros años del golpe militar. Esa sensación de compartir un sentimiento y de instalarlo socialmente desde un “nosotros” posibilitará que el gran público –tal como había sucedido con “Venceremos” o “El pueblo unido” en tiempos de la Unidad Popular<sup>11</sup>– haga suyas canciones emblemáticas en la lucha por el retorno a la democracia, como “A mi ciudad”<sup>12</sup> o “En un largo tour”<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Se entenderá tácitamente durante la dictadura el concepto de cultura como un conocimiento o actividad que posibilita y/o favorece la reflexión y la crítica.

<sup>11</sup> Coalición de partidos de izquierda determinante en el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970.

<sup>12</sup> Compuesta por Luis Le Bert, voz principal de Santiago del Nuevo Extremo e incluida en el disco homónimo publicado por Alerce el año 1981. [https://youtu.be/mTn\\_naBDi6I](https://youtu.be/mTn_naBDi6I)

<sup>13</sup> Compuesta por Amaro Labra, vocalista de Sol y Lluvia y cuya primera versión está incluida en el disco *Canto + Vida*, editado en forma independiente el año 1980 y distribuido por EMI ODEON. Una segunda versión aparece en + *Personas*, editado en 1988 por EMI ODEON. Ambas producciones hoy pertenecen al catálogo de Alerce. [https://youtu.be/4oOWghSh3\\_Q](https://youtu.be/4oOWghSh3_Q)

Esa suerte de cooperativismo social, es rescatada precisamente por Viviana Larrea –actual directora de Alerce– cuando señala:

A mí me importa mucho decir que el sello Alerce, la discográfica, existe porque hay artistas también, entonces el valor de los músicos y cantantes no se puede dejar afuera y nosotros no habríamos sido nada si alguien no hubiese estado cantando y hubiese sido necesario registrar eso. Entonces, yo creo que fuimos muy importantes por eso, porque pudimos registrar y conservar una memoria, pero están los artistas que fueron muy importantes y cómo ellos se vincularon y se trabajaba en una especie de núcleo<sup>14</sup>.

Respecto de la denominación del nuevo movimiento de cantautores – también conocido en algunos círculos como “Canto Joven”–, el propio García se encargaría en su momento de señalar las diferencias que a su juicio presentaba esta nueva música en una entrevista publicada el año 1981:

Cuando yo escucho a Ortiga o a Santiago del Nuevo Extremo, siento que hay algo distinto, un sonido diferente. Nuevo también es el tiempo en el cual se desarrolla esta creación: nuevas condiciones, nuevas experiencias. Hay formas y tratamientos que no podrían haber existido antes del 73<sup>15</sup>.

Aun cuando García no profundiza respecto de las “nuevas formas y tratamientos”, podemos inferir que estamos en presencia de un sujeto históricamente bien situado, que conoce su propio contexto. Ahora bien, en relación al formato casete, digamos que éste representó en ese momento una verdadera revolución, pues generaría a poco de aparecer en el mercado nuevas formas de escuchar la música, y con ello nuevas prácticas. Una de las más importantes, sin duda, sería la forma de sociabilizar por medio de una determinada audición.

---

<sup>14</sup> Entrevista realizada por el autor el 24 de septiembre de 2014.

<sup>15</sup> *La Bicicleta*, nº11, abril-mayo, 1981, pp.14-16.



2.- Equipo modular (3 en 1), marca Electra, modelo indeterminado. Este dispositivo de reproducción y grabación revolucionó la forma de consumo y escucha de la música a comienzos de los años 80.

(Fotografía: gentileza Nayive Ananías)

Este último factor resultaría determinante, y dada la condición de regrabable en dispositivos de uso doméstico, el casete jugaría un papel decisivo en la circulación de todo tipo de música, lo que sería particularmente ventajoso más que para el catálogo de Alerce para sus objetivos en términos de rescate de un determinado tipo de música. Esta circulación efectiva y eficiente otorgaría al formato casete –impensadamente, es lo más probable– el carácter de proscrito y subversivo al propagar propuestas y discursos contrarios al régimen militar. Esto se llevaría a cabo principalmente por medio del copiado doméstico favorecido por la importación de un dispositivo en particular: el equipo de sonido modular, conocido por el público consumidor como “tres en uno”<sup>16</sup>.

Al respecto, Ricardo García grafica en cierta medida el paisaje en el que se insertaba la industria discográfica en ese momento:

---

<sup>16</sup> Este equipo contaba con tocadiscos, radio, reproductor y grabador de cintas. Es importante señalar que en un afán por “tener” la música de su interés, los usuarios también recurrían a la regrabación enfrentando físicamente un reproductor y un grabador, sistema que captaba el ruido ambiente, dando como resultado final un producto de mala calidad. En ese sentido, el *qué* y el *cómo* adquirieron una singular importancia al momento de experimentar el fenómeno de la escucha.

Sin embargo, el receptor real es mucho más amplio. Cada disco de Alerce llega a grupos más o menos grandes, interesados particularmente en el folklore y la música nuestra, y se regraba en casetes que, a su vez, llegan a otros grupos. Esto es bueno para la difusión pero malo para nosotros<sup>17</sup>.

Sin embargo, el año 1979 la firma japonesa Sony pondría en el mercado mundial un nuevo reproductor de música que revolucionaría definitivamente el acto de la escucha: el *walkman*<sup>18</sup>. Este dispositivo representaba en una primera instancia el rompimiento del espacio físico que debía recorrer el sonido entre los parlantes y el auditor, determinado hasta ese momento por la radio y el tocadiscos. Por otra parte, el concepto asociado al nuevo reproductor era el de “música portátil”, y su audición se realizaba exclusivamente por medio de audífonos, lo que suponía una escucha privada. Esto resulta particularmente relevante, pues por primera vez en dictadura una acción privada podía evadir eficientemente –aun en espacios públicos– el control y la censura de las autoridades de turno, otorgando de paso el carácter de subversivo tanto al soporte (casete) como a la nueva forma de escuchar música (el *personal estéreo*).



3.- Izquierda: Imagen que refleja fielmente la práctica del copiado doméstico en los años 80, en este caso del disco homónimo de la banda Congreso, editado por EMI en el año 1977.

Derecha: Versión remozada del dispositivo *Walkman* de la firma japonesa Sony, que incluye radio AM/FM y que fuera comercializada en Chile a partir de mediados de los años 80.

(Colección del autor y Verónica Cárdenas - Fotografía del autor)

<sup>17</sup> *La Bicicleta*, n°11, abril-mayo, 1981, pp.14-16

<sup>18</sup> En Chile sería conocido como “personal estéreo”, nombre asociado principalmente a la marca nacional IRT (Industria de Radio y Televisión) <https://youtu.be/szC13xdDnoU>

Extrapolando esta instancia, podemos señalar que el casete constituyó un soporte que posibilitaba la “intervención” de un original y con ello daba origen a uno nuevo por medio de “compilados” que respondían básicamente al gusto personal de quien los realizaba, instancia que otorgaba una presencia privada y efectiva exponencialmente muy superior a cualquier selección de canciones programadas en una radioemisora o las existentes comercialmente en el mercado. Respecto de la importancia que llegó a tener el nuevo formato, el musicólogo Juan Pablo González refiere:

Patentada por Philips en 1963 para la grabación de la voz hablada, la casete se masificaría a fines de los años setenta a partir de las mejoras de sonido producidas por el uso de la cinta de cromo y el sistema Dolby. De este modo, la casete adquirió diversas formas de uso con nuevos equipos reproductores al alcance de muchos. Esto aumentó el acceso a la música grabada, compensando en parte el descenso en la calidad sonora que representaba la cinta ante el vinilo. En otras palabras, se cambiaba calidad por cantidad (2017: pp. 9-30).

En este contexto es que Alerce se hace cargo y vehicula inteligentemente la entrega de un paisaje sonoro a una generación que, en cierta forma, había crecido huérfana de referentes inmediatos en lo musical, y pone a su disposición una parte de la historia política, social y económica por medio del legado de la Nueva Canción Chilena, reeditando parte de su catálogo, permitiendo de esta forma una continuidad discursiva respecto de la identidad latinoamericana que había sido fracturada por el golpe militar de 1973.

En ese sentido, podemos señalar que surge como un ente aglutinador desde la periferia cultural una instancia que podemos denominar o entender como “circuito de representación de la música en dictadura”, y que se refiere a los espacios que propiciaban la reflexión respecto del momento histórico que vivía el país, fueran éstos peñas, campus universitarios o barrios determinados.

El carácter reflexivo y crítico generado al interior de dichos espacios se vería reforzado por las versiones de muchas de las canciones emblemáticas de la Nueva Canción grabadas por quienes constituían la nueva escena musical de la cantautoría. Consideramos esto como otra singularidad de la relevancia

de Alerce, en tanto se opone a lo que Attali asevera cuando señala que “la grabación significa la muerte de la representación” (1995: 72-122).

Precisamente, el encuentro que se produce entre la audición de música grabada y la retroalimentación efectiva que se daba en las actuaciones en vivo, genera un constructo estético –visual y sonoro– desde la música popular que no estaba al alcance de la política represiva de la dictadura. Esto resulta significativo si consideramos que el mismo Attali plantea que el manejo y la estética de la música popular “implica o permite un control político para imponer normas sociales” (1995: 72-122).

Si algo caracterizó el trabajo de Ricardo García fue la capacidad para categorizar los movimientos musicales de su época tanto como la puesta en valor de determinadas “ideas-fuerza” que llegaron a constituir verdaderas directrices en la producción de Alerce. Así, podemos establecer una continuidad en su línea discursiva que va desde la lejana Nueva Ola<sup>19</sup> en los años 60 hasta el propio Canto Nuevo en la década siguiente, instancia que refleja la agudeza y capacidad estratégica de su mentor al instalar incluso en los medios oficiales un movimiento claramente anti-dictadura, utilizando sus propios parámetros y referencias.

Efectivamente, es importante señalar en este punto que la dictadura tuvo desde un comienzo un carácter higienizante y depurador. En ese contexto, se planteaba una remoción de los paradigmas económico, político y social donde “lo nuevo” jugaba un papel fundamental. En ese escenario, el Canto Nuevo no sólo logró protagonismo en la televisión –aún en desarrollo pero constituida como medio oficial de la dictadura y controlado por ella–, sino que desde su presencia en los diversos *rankings*<sup>20</sup> de la época colaboró activamente en la rearticulación y reactivación de la industria fonográfica local, que había sido objeto de silenciamiento por parte del régimen militar.

Esta forma de instalar una forma de producción discográfica en el mercado tendría incluso una resonancia post-dictadura cuando Alerce abre sus líneas de producción a segmentos esencialmente juveniles y con sonoridades

---

<sup>19</sup> Movimiento juvenil con fuerte carácter imitativo basado principalmente en los bailes de moda de la época -el rocanrol y el Twist- y cuyo repertorio estaba dado en gran medida por el cancionero italiano de música ligera de los años 60.

<sup>20</sup> En general las listas de preferencias publicadas por la prensa escrita eran entregadas por los programadores de las distintas radioemisoras, la mayoría de las cuales estaba intervenida o controlada por el régimen militar.

ligadas definitivamente al rock<sup>21</sup>. De ese tiempo datan los conceptos “el verdadero rock chileno” y “el sonido de los suburbios”, como ideas que refuerzan el sentido del rescate, en este caso asociado a bandas y propuestas que no estaban en la línea de acción de las multinacionales<sup>22</sup>. En ese sentido, digamos que la opción de Alerce por la crudeza del sonido proveniente del formato entregado por el rock clásico –guitarra, bajo, batería, voz– se sitúa en las antípodas de las multinacionales, que privilegian una sonoridad marcadamente pop; es decir, pulcra, liviana y que incorpora definitivamente al sintetizador como actor protagónico en la construcción de esa sonoridad. La opción de Alerce entonces supone una genuina forma por traspasar ciertos límites impuestos por los medios y la propia industria. No obstante, en el caso de la discográfica dirigida por García favoreció su sobrevivencia y reinención en momentos en que los cambios que suponía el fin de una dictadura y el retorno a un sistema democrático de gobierno permitían avizorar entre otras cosas, la implementación de políticas culturales desde el Estado que propiciarán una televisión y una prensa nacional donde primara un sentido crítico y reflexivo respecto de lo sucedido en el país en el período 1970–1990, con miras principalmente a lo que en líneas generales se entendía como “reconstrucción nacional”. Siendo la música y fundamentalmente su proceso de registro el sujeto/objeto histórico del que Alerce se hace cargo, podemos señalar que la discográfica en su accionar se constituye a sí misma como una fuente o correlato histórico en un período determinado especialmente sensible, a la vez que se yergue como una estructura epistemológica en tanto permite una forma o modo de conocimiento o aproximación a dicho período.

---

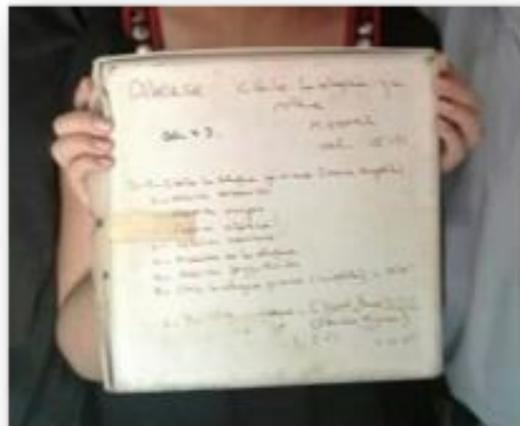
<sup>21</sup> Géneros como el rap, el punk y el hip-hop fueron los principales beneficiados por esta iniciativa.

<sup>22</sup> Discográficas como RCA, Sony o EMI ocuparon el rótulo de “Rock Latino” o “Nuevo Pop” para referirse a la nueva escena musical juvenil del Chile de los años 80.



5.- Logo original de Alerce, tallado por un artista desconocido en madera nativa y que se encuentra en las actuales oficinas del sello, en calle Los Navegantes 2197, comuna de Providencia. (Colección Sello Alerce – Fotografía del autor)

6.- Abajo. Izquierda: carátula del fonograma correspondiente a la banda sonora de la denominada “Campaña del No” y que simboliza el término de la dictadura militar en Chile. Derecha: imagen de la cinta master de la mencionada producción, encontrada en dependencias de Alerce en noviembre del año 2015. (Archivo Sello Alerce – Fotografía del autor)



En efecto, Alerce realiza en ese sentido un levantamiento de fuentes desde la oralidad que suponen las diversas instancias de representación de la música durante la dictadura, y a partir de eso genera una puesta en valor de la relevancia de lo cotidiano, instancia que se verá reflejada principalmente en el acto de sociabilizar en diferentes espacios. En ese sentido, es válido señalar que la actividad realizada por el sello discográfico en cierta forma exagera desde una perspectiva ontológica el valor de la vida en momentos particularmente álgidos y que apuesta por una recuperación de los espacios

por medio de una sonoridad que habita en la memoria. Esto lo podemos ver reflejado explícitamente en la imagen corporativa del sello, del que el propio García señala:

Hoy día el sello cuenta con un amplio catálogo en el cual se destacan las grabaciones de nuevos intérpretes del Canto Nuevo y reediciones de algunos de la Nueva Canción. Por esto, el logo del sello nos muestra un árbol caído y otro que se levanta, simbolizando el renacimiento del canto popular<sup>23</sup>.

De igual manera –dado el *modus operandi* de la discográfica– es posible inferir que Alerce nunca se vio a sí mismo como una “fábrica de éxitos”<sup>24</sup>, sino que a partir de lo señalado anteriormente, más bien se siente con la obligación de registrar el correlato histórico de una época desde la música. En esa perspectiva es que se hace cargo de “modos de hacer música” que finalmente se categorizan bajo diversos rótulos como “canción social”, “canción protesta” o “música con contenido”, todos los cuales apuntan definitivamente a lo mismo: a remover consciencias, o mejor aún, a crear una consciencia histórica.



7.- Producción *La fuerza de un pueblo* en formato casete, prueba fehaciente del sentido del rescate y de educación presente en el catálogo de Alerce.  
(Archivo Sello Alerce – Fotografía del autor)

<sup>23</sup> *La Bicicleta*, n°11, abril-mayo, 1981, pp.14-16

<sup>24</sup> Esta instancia se refleja incluso en el hecho de que el sello nunca contó –incluso en la era del registro digital– con singles promocionales, constituyendo las propias producciones en su totalidad el elemento de difusión, instancia que dejaba en manos y criterio de los programadores radiales la canción a difundir.

La pregunta es ¿de quién o quiénes? ¿Cuál es el radio de acción o el público objetivo de Alerce? Sin duda alguna –y esto es otra impronta de Ricardo García– el segmento juvenil es la gran apuesta del sello que se materializa por medio del Canto Nuevo, como antes lo fuera la Nueva Ola o la propia Nueva Canción. Existe en el fundador del sello una marcada e interesante tendencia –además de un absoluto convencimiento– por otorgar al “sujeto juventud” un peso histórico específico. Será precisamente ese segmento generacional el llamado a generar los cambios sociales y políticos que hacia fines de la década del 70 comienzan a ser demandados por los sectores más populares. Señalemos que el protagonismo del segmento juventud se verá fuertemente apoyado y propiciado por el uso del antes mencionado casete, básicamente porque ese segmento ha tenido históricamente un acercamiento natural a la tecnología.



8.- Imagen que sintetiza no sólo una práctica, sino también el cruce definitivo de la tecnología y la industria cultural por medio de dos elementos que revolucionaron aspectos de la vida doméstica tan simples como escribir o escuchar música y en el que se vio inserta la industria discográfica nacional post-dictadura.

(Fotografía del autor)

Y he aquí que surge otro elemento distintivo de la producción de Alerce: gran parte de su catálogo se conforma y da especial importancia a “la canción” como forma musical<sup>25</sup>, la que actúa como soporte de textos que se alejan del

---

<sup>25</sup> Aun cuando reedita obras representativas de formato mayor o distinta a la canción como la *Cantata Santa María de Iquique*, interpretada por Quilapayún, y *La fuerza de un pueblo, Documental Sonoro 1973-1989*.

mensaje unívoco, dando lugar a una intertextualidad que actúa muchas veces desde un lenguaje metafórico e incluso poético que no sólo logra sortear la censura sino instala un proceso reflexivo en el auditor, el que –en palabras de Chartier– está lejos de ser un “oyente disoluto”; vale decir, alguien que sólo accede a una escucha desde la entretención, escucha que en palabras de Szendy sería “distráida y por ende irresponsable” (2003, 145), dadas las circunstancias políticas del momento. Alerce, por tanto, provee los elementos necesarios y perfila la existencia de un sujeto activo, que conoce y se involucra con la música que escucha, vinculando esa audición con pensamientos políticos, filosóficos e históricos.



9.- Arte original de la edición realizada por Alerce de la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis en el año 1969 e interpretada por Quilapayún, y que fuera editada originalmente en 1970 por el sello JotaJota.  
(Archivo Sello Alerce - Fotografía del autor)

Esa misma canción es la que opera como elemento de denuncia, pero también como factor responsable de una cohesión social que unifica espacios desmembrados a partir del golpe de 1973 y controlados por la dictadura. Por otra parte, la existencia de un público social e históricamente situado permitirá ciertamente, el surgimiento –al menos en una facción importante de la juventud de la época– de un sujeto comprometido con los procesos políticos y sociales experimentados por el país en esos momentos. Este sujeto actuará desde el

margen y constituirá una suerte de disidencia. De igual manera –aun cuando la utilice– ese sujeto no estará condicionado por la tecnología cada vez más presente y llamativa que paulatinamente irá marcando presencia desde lo cotidiano –sobre todo en los medios de comunicación– por medio de una publicidad que se tornará paulatinamente tan agresiva como amable con el público cautivo.

En ese sentido, digamos que el “sujeto juventud reflexivo” es ajeno a la moda que impone el nuevo modelo económico y se instala como su propio parámetro, generando con ello un modo social e instalando el sentido de lo colectivo, factor a la postre fundamental al momento de cooperar en el derrumbe de la dictadura militar. Señalemos entonces que el “sujeto-joven-reflexivo-demandante” pondrá especial énfasis en el cambio, y que Alerce será –en gran medida– el responsable de sonorizar ese proceso, en una actitud absolutamente consistente con lo que planteara su fundador años antes al señalar que la música es el “sonido de la Historia”<sup>26</sup>.

En efecto, digamos que al catálogo de Alerce pertenece una de las canciones más emblemáticas compuestas en dictadura y que es un reflejo de la intertextualidad antes mencionada. La previamente referida “A mi ciudad” constituye un verdadero crisol donde confluyen diversos sentimientos y estados de ánimo que resignifican sentimientos como la melancolía y el lamento, tan propios hasta ese momento de la llamada canción melódica o música romántica, género del que ciertamente Alerce no se hace cargo. Al respecto, el musicólogo Juan Pablo González en su estudio sobre la ciudad de Santiago en dictadura a partir de una construcción desde la música popular y cuya lectura recomendamos ampliamente, señala:

A diferencia del lamento del tango o del bolero, que es individual y amoroso, el lamento de la canción a Santiago es un lamento colectivo, que es performado y exorcizado desde el cuerpo del que canta y el cuerpo del que la escucha. (2017: pp. 9-30)

---

<sup>26</sup> En estricto rigor éste sería el nombre del programa a emitir probablemente por la extinta Radio Corporación.



10.- Ejemplos de cancioneros que era posible encontrar tanto en el comercio establecido como informal en la década de los 80 en Santiago. Todos ellos consideraban diversos estilos o géneros musicales, reflejando claramente los gustos del público consumidor. (Fotografía del autor)

Cabe entonces preguntarse: ¿Cómo opera una banda sonora en la construcción de un paisaje sonoro en el Gran Santiago durante los 80? Es indudable que uno de los factores relevantes –que bien podríamos señalar como punto de apoyo y/o verdadero brazo extendido de Alerce y en general del cantautor– es la figura del cancionero. Esta publicación en formato revista –e incluso más pequeño– contenía letras de canciones y los acordes básicos para ser interpretadas generalmente en guitarra<sup>27</sup> y funcionaba básicamente como un ayuda-memoria.

De esta manera, la oralidad inherente a una determinada canción se veía asegurada por la representación o puesta en escena de la que era objeto principalmente en poblaciones y barrios populares, donde su función pareciera estar dada por la recuperación de espacios. En ese contexto la revista *La Bicicleta* –a diferencia de otras publicaciones que sólo entregaban el cancionero como tal– cumplió un papel fundamental al establecer un diálogo entre las muchas demandas de los sectores populares y la realización de entrevistas a diversos representantes nacionales y latinoamericanos del medio artístico, científico e intelectual, transformándose en una especie de trinchera donde descansaba gran parte de la contracultura, perfilando de esta manera un lector exigente y con opinión. Para concluir esta idea, digamos que tanto la figura del cancionero como el casete que se copiaba domésticamente<sup>28</sup> forman

<sup>27</sup> Aun cuando eventualmente se consideraran números especiales dedicados a instrumentos como el charango y la quena, sonoridades particularmente llamativas para la juventud de la época.

<sup>28</sup> En estricto rigor no podríamos referirnos a “pirateo” por cuanto esta nueva práctica –denominada “copia social” por el autor George Yúdice– no considera el lucro como objetivo, sino más bien el compartir una experiencia sonora.

parte del sentido de lo colectivo en el que la discográfica Alerce nace, crece y se desarrolla.

Efectivamente, el sello funciona en ese momento en espacios vivos<sup>29</sup>, donde se alternan la literatura, la danza y el teatro en conjunto con otras disciplinas, como talleres de filosofía y arte gráfico. El concepto de “lo vivo” es significativo si lo situamos en el contexto de una dictadura, pues actúa como un agente motivador y de evidente contraste. Esto se verá reflejado principalmente en las carátulas de discos y casetes. En ellas es posible apreciar una gráfica que –probablemente haciendo un guiño a la estética presente en el catálogo de la discográfica DICAP<sup>30</sup>– enfatiza el uso de colores primarios aun cuando el contenido de las canciones tenga un halo reflexivo, intimista o definitivamente melancólico o nostálgico. La importancia de la gráfica a color de los fonogramas editados por Alerce, radica precisamente en que simboliza la esperanza, en oposición a un blanco y negro como símil del duelo o la situación dramática que vivía Chile en esos momentos y que, sin embargo, no impidió que la música hablara por sí misma.



21.- Carátula del casete de Santiago del Nuevo Extremo “A mi ciudad”, que incluye la canción homónima, verdadero himno para la juventud de los años 80.

Fuente: [www.discogs.com](http://www.discogs.com) (accesado en enero del 2017)

<sup>29</sup> Una de las actividades recurrentes la constituía el espectáculo “La gran noche del folclore”, instancia tanto musical como política realizada generalmente en el Teatro Cariola, ubicado en el barrio San Diego.

<sup>30</sup> Originalmente llamado Jota Jota (JJ), estaba administrado por el Partido Comunista de Chile. El diseño de prácticamente la totalidad de los discos editados por DICAP estuvo a cargo de los hermanos Antonio y Vicente Larrea.

Otro punto de inflexión en el catálogo de Alerce lo constituye la edición de música infantil, y esto básicamente porque lo transforma en un sello que se permite abrir sus posibilidades de permanencia en el mercado apelando a un *target* que le ha brindado beneficios económicos sostenidos en el tiempo<sup>31</sup>. Contrario a esta experiencia, sin embargo, es la conformación de Allegro, una división de música tropical que definitivamente no tuvo repercusión alguna y que hoy es señalada por Viviana Larrea como un fracaso rotundo y un intento de Ricardo García por consolidar “nuevos canales de ventas”<sup>32</sup>.



32.- Carátula del fonograma *Rondas de Gabriela Mistral y otras canciones para niños* en formato casete.

(Archivo Sello Alerce – Fotografía del autor)

Las diversas instancias que hemos visto hasta ahora nos informan de una absoluta coherencia entre el *slogan* del sello y su forma de operar, pues evidencia un sentido o interés en un corpus identitario desde el rescate mucho antes que desde lo comercial. En ese sentido, y tal como hemos manifestado en el presente texto, no es arriesgado señalar que Alerce no es un sello que

<sup>31</sup> El fonograma *Rondas de Gabriela Mistral y otras canciones para niños* constituye quizás el mejor ejemplo al haber sido editado a través del tiempo en todos los formatos (casete, vinilo, disco compacto y descarga en línea).

<sup>32</sup> Entrevista realizada el 07 de diciembre del 2016.

busque –en el transcurso de su historia- la canción *hit*<sup>33</sup>, sino que actúa como un agente fundamental en el registro de un paisaje sonoro marginado y perseguido por el poder. El interés por el éxito comercial recién se vislumbrará en la década siguiente cuando se incorporan al equipo de trabajo el músico Amaro Labra y Claudio Gutiérrez, estudiante de Publicidad que asume el cargo de *Product Manager*, concepto indisociable del modelo económico del libre mercado<sup>34</sup> en el que operan los sellos transnacionales.

Con el retorno a un sistema democrático de gobierno apenas iniciada la década del 90, Alerce continuó siendo un observador de los procesos sociales principalmente porque el modelo impuesto por el régimen militar se vería reflejado en lo que el músico Amaro Labra denomina “tres dictaduras”<sup>35</sup>, las que estarían reflejadas en los ámbitos social, político y económico. Esta última afectaría directamente a la discográfica cuando una multinacional intenta adquirir su marca y toda su producción, intentando probablemente abolir o restringir el proyecto inicial al menos en sus aspectos más emblemáticos.

Y he aquí que surge un elemento distintivo del sello creado por Ricardo García: si bien es cierto Alerce funciona hasta finalizados los años 90 logísticamente con un organigrama similar al de cualquier empresa, el factor humano juega un papel determinante que impide actuar y pensar la actividad discográfica sólo desde una perspectiva comercial pues es básicamente un “experimento familiar”<sup>36</sup>, y como tal requiere de un espacio amplio donde primen los afectos. Esta instancia en gran medida se traduciría en una cercanía permanente entre los directivos del sello y los músicos totalmente ajena al sentido jerárquico esperable en una producción musical.

En efecto, Alerce se caracterizó por generar espacios amplios para el actuar de quienes conformaban su catálogo, adecuándose no sólo a sus necesidades o requerimientos sino también respetando las ideas o conceptos que los músicos intentaban plasmar en el arte o carátulas de los discos y casetes. El hecho de dejar en mano de las bandas la producción musical de

---

<sup>33</sup> El interés por el éxito comercial estará orientado casi exclusivamente a las bandas de rock, hip-hop y rap entre otras.

<sup>34</sup> La incorporación de Gutiérrez supone un pequeño giro en la forma de trabajo cuando entre otras variables considera la participación de personal externo –puntualmente un fotógrafo– en la producción gráfica de los discos.

<sup>35</sup> Entrevista a Amaro Labra realizada el 16 de diciembre del 2016.

<sup>36</sup> Idem.

sus proyectos es otra prueba de la horizontalidad que primaba al interior del sello.

No obstante, la ausencia de un productor musical –figura esencial y determinante en el proceso de grabación en cualquier discográfica– afectaría negativamente a muchas producciones que no lograron reflejar con fidelidad la propuesta sónica de sus intérpretes<sup>37</sup>. En el caso de Alerce, esta función recayó muchas veces en los propios artistas, cuya experiencia en ese plano al momento de grabar era muy poca o ninguna, dando como resultado en más de una ocasión producciones deficientes en términos sonoros e incluso estéticos, quedando acotada su puesta en valor al plano del registro.

¿Constituye esto en verdad una falencia o es simplemente el reflejo de un modo de concebir la música y sus modos de producción? Quizás desde esa perspectiva –vale decir, un recelo evidente respecto de una visión estrictamente comercial en contraposición a una coherencia a ultranza con una convicción personal y posición política– debamos entender que alguien especialmente visionario como Ricardo García soslayara el hecho que uno de los músicos con mayor presencia radial a comienzos de los años 80 como lo fue Miguel Piñera, no formara parte del catálogo de Alerce<sup>38</sup>.

Esto probablemente se vea reforzado por el hecho de que el mencionado músico en ese momento era resistido por muchos de los protagonistas que conformaban la nueva escena de la cantautoría albergada por el sello, principalmente por sus cuestionados recursos como músico, el pertenecer a una familia con tradición demócrata-cristiana –situación compleja

---

<sup>37</sup> La industria discográfica local registra en su historia nombres relevantes en la producción musical. Entre ellos se cuentan Luis Urquidi, Camilo Fernández, Rubén Nouzeilles, Jorge Oñate, Antonio Contreras, Domingo Vial y Alejandro Lyon, todos los cuales incidieron favorablemente en el sonido e incluso en el repertorio de los artistas con quienes trabajaron. En Alerce, un ejemplo de producción deficiente es el de Compañero de Viajes, banda que en vivo lograba una *performance* altamente energética y cuyo único registro oficial posee una sonoridad más bien pareja, carente de matices y de la fuerza proyectada por la agrupación en sus actuaciones en vivo.

<sup>38</sup> En entrevista publicada por el sitio [www.rebeldelautaro.blogspot.com](http://www.rebeldelautaro.blogspot.com) (accesado en junio del 2015), Mario Navarro, el entonces dueño del Café del Cerro –epicentro de la movida musical capitalina en dictadura– señala que Miguel Piñera “doblaba la convocatoria de cualquier otro artista” que se presentara en su local. La popularidad que Piñera ostentaba en ese momento lo llevaría incluso al Festival de Viña del Mar el año 1983, ya en ese momento el evento por definición más popular y masivo del medio local y latinoamericano, del que Ricardo García había sido su animador durante ocho años en la década del 60.

dado el ambiente polarizado de la época—, y hacer gala de un oportunismo pocas veces visto en el medio local<sup>39</sup>.

Otra forma de abordar esta situación es entender a cabalidad que — probablemente desde lo implícito pero innegablemente apegado al concepto que aquí subyace— Alerce se hace cargo de “cantores” y no de “cantantes”, categoría en la que podemos situar al mencionado Piñera. La diferencia, según se plantea en la publicación *La Bicicleta*, parece sustancial tanto como perentoria:

El canto, a diferencia de la canción -término que remite a una pieza única de creación individual-, se refiere al acto de cantar y no al producto en sí. Canto popular, entonces, es una especie de gran canción, difícil de segmentar y aislar en canciones, que reúne a muchas voces, difíciles también de ser individualizadas. El término cantor refuerza esta idea pues nos recuerda el oficio popular de cantar y transmitir la tradición musical de un pueblo o comunidad<sup>40</sup>.

Tal como hemos señalado, el plano esencialmente afectivo en el que se desarrolló siempre la relación entre el sello y los artistas y que era privilegiada por quienes dirigían la discográfica, resultó ser una muestra de lo que Amaro Labra denominó “un experimento familiar”, el que podemos inferir desdibujaba inconscientemente la esperable jerarquización existente en todo organigrama empresarial. Debemos señalar que aún en este modelo de gestión, subyacía —y aún subyace— una estructura que Viviana Larrea no duda en calificar como “rígida”<sup>41</sup>, lo que en cierta forma estaría refrendando lo que hemos planteado en el presente texto.

Con todo, Alerce —ya sea desde la experimentación en tanto modelos de gestión, desde el terreno afectivo o incluso desde las convicciones personales que su fundador supo traspasar a su entorno más cercano hasta transformarlo en un verdadero legado— logró instalarse y proyectarse en el tiempo — adaptaciones mediante— como su propio parámetro en medio de una industria que vería modificados sus paradigmas en términos de producción en su más

---

<sup>39</sup> Su disco debut —también el más exitoso, “Fusión Latina”— fue grabado el año 1982 para el sello RCA Victor, e incluye, además del éxito “Luna llena” -original del grupo Agua- algunas canciones de su autoría y versiones de “El albertío” y “Casamiento de negros” de Violeta Parra, “Los momentos” de Eduardo Gatti y “Los pasajeros” de Julio Zegers.

<sup>40</sup> *La Bicicleta*, n° 11, abril-mayo, 1981, pp. 14-16.

<sup>41</sup> Entrevista realizada el 07 de diciembre del 2016.

amplio sentido, devolviendo al registro fonográfico –y probablemente sea éste su principal legado– el carácter cultural y cultural extraviado en medio de la experiencia autoritaria de la dictadura.

## Conclusiones

A la luz de lo expuesto en el presente texto, podemos señalar a modo de conclusión que el profundo conocimiento que Juan Larrea García –Ricardo García para efectos de esta investigación– poseía respecto de la industria de la música en el medio local tuvo un afortunado calce con diversos factores devenidos de la experiencia autoritaria que significó en Chile la implantación de una dictadura como forma de gobierno a partir de septiembre de 1973. De esta manera, el surgimiento del sello discográfico Alerce en el año 1976 constituye una verdadera puesta en valor de diversos significantes con profundo arraigo en una ideología de izquierda que, mutados en su forma por el cruce experimentado con elementos tecnológicos, se instalan de una forma que les permite constituirse en su propio parámetro.

Con la drástica remoción de los paradigmas político, social y económico, a partir de mediados de los años 70 se configuraría un nuevo escenario para la industria de la música cuando ésta lograra salir del receso producto del cierre de plantas, incautación y quema de matrices iniciado por las nuevas autoridades. En ese contexto, la experiencia de García –aquilatada como locutor, animador productor y disc-jockey– y sus convicciones más profundas permitieron que asumiera el desafío de registrar y producir música siempre desde la premisa del rescate, consolidando con ello la paulatina reactivación de la industria fonográfica local y –lo más importante– en los espacios generados y otorgados por una dictadura que controlaba prácticamente todos los medios de comunicación.

Dueño de una singular capacidad para categorizar la música y propiciar su circulación y puesta en valor por medio de verdaderos *slogans* o “ideas-fuerza”, García –apoyado por un férreo círculo cercano– no sólo vería transformarse en realidad quizás su proyecto más ambicioso; también –al registrar tanto un discurso abiertamente político como una estética sonora– estaría construyendo un correlato historiográfico. Junto con ello –en particular con el denominado movimiento Canto Nuevo– cumpliría el rol de educar a una

nueva generación desde la música, entregando referentes de una historia reciente en un escenario ciertamente adverso. En otras palabras, por medio de un paisaje sonoro, Alerce compartía con la juventud de la época –segmento etario conocido en profundidad por García– una tradición democrática en medio de una experiencia autoritaria.

Sin duda, y aunque a la distancia parezca una ironía, fueron las políticas de expansión económica del régimen militar y las leyes del libre mercado los principales aliados de Alerce. De esta manera, la creciente importación de artículos electrónicos –en especial los relacionados con la reproducción de música– permitiría la masificación del casete, dispositivo que revolucionó la forma de experimentar la música y que sería altamente efectivo en el sentido de permitir una circulación de la música proscrita por la dictadura a través de la escucha privada y portátil asociada al dispositivo *walkman* o personal estéreo.

Aun cuando el funcionamiento de Alerce estaba dado por una estructura de empresa –lo que conlleva implícitamente una planificación para abordar un mercado determinado– primaría hasta la muerte de su fundador –junio de 1990– el sentido de lo afectivo en el modo de producir música. Esto traería como consecuencia principal el no considerar aspectos fundamentales en lo que hasta ese momento se podía entender como “jerarquización del proceso de producción musical”, y que dicen relación con la ausencia de la figura del productor musical o elementos de promoción como los denominados *singles* o videoclips. Lo anterior, no obstante, resultaba a todas luces consistente con la política del sello al operar desde el rescate antes que desde un sentido comercial y, aún hoy, podría parecer infundado analizarlo si consideramos que muchas de las multinacionales contemporáneas de Alerce –incluso las que intentaron adquirir el sello– hoy no existen.

Con todo, resulta innegable la relevancia de la discográfica Alerce en la historia reciente nacional y que abarca los últimos cuarenta años. Es particularmente interesante la forma en que un hombre –dueño de una particular sensibilidad y absolutamente visionario y experimentado en las lides musicales– supo dar forma a un ideario donde primaba el sentido de lo americano, y creó –desde la alteridad– un correlato historiográfico con marcado sentido identitario.

## Bibliografía

Chartier, Roger. 1996. *Escribir las prácticas (Foucault, de Certeau, Marin)*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

González R., J. 2017. "A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980". *Revista Musical Chilena*, 70 (226), pp. 9-30.

Osorio, Javier. 2011. "La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984". *Revista A Contra Corriente*, 8(3), 255-286. <http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring11/articles/Osorio.pdf> [Consulta: enero, 2015].

Osorio, José (ed.).1996. *Ricardo García, un hombre trascendente*. Santiago: Pluma y Píncel.

Szendy, Peter. 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

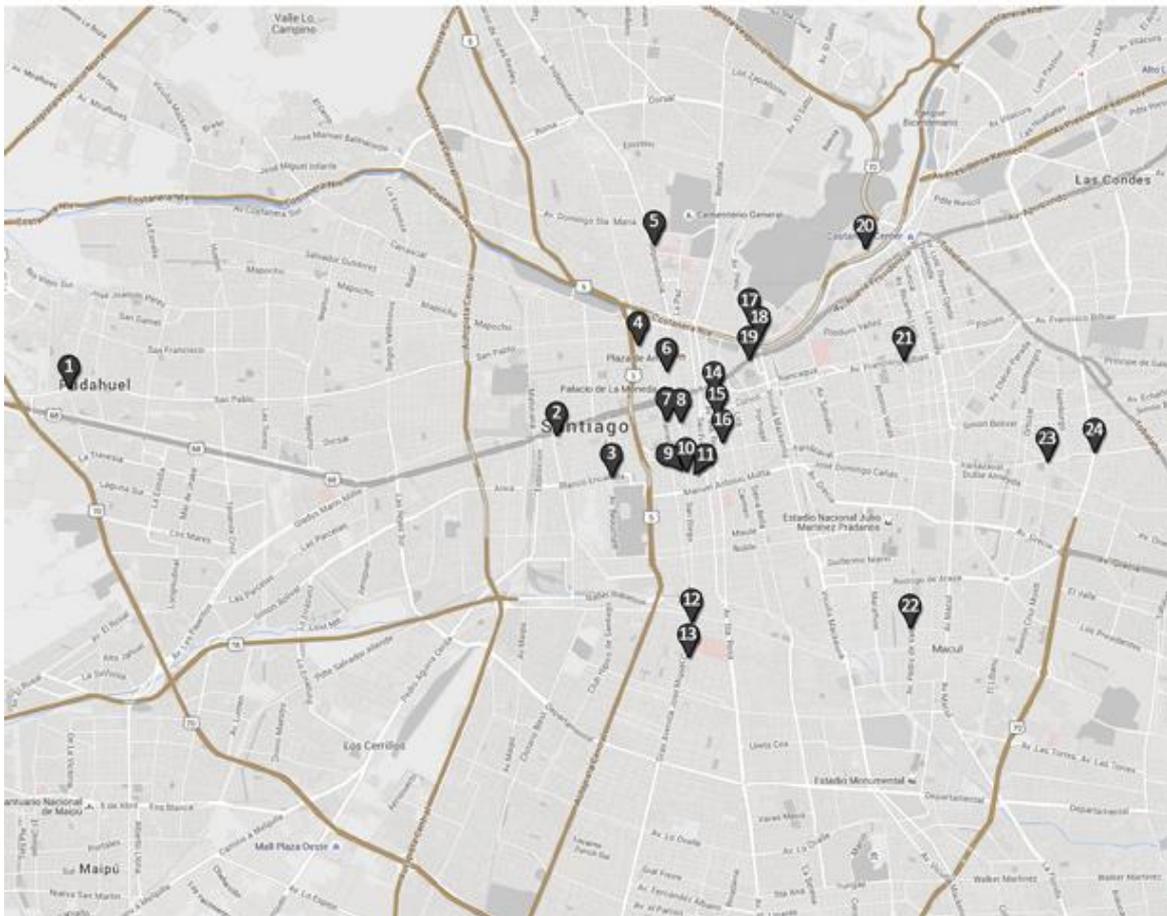
## Entrevistas realizadas por el autor

- Marisol González: administrativa Sello Alerce; Santiago, 7/12/2016.
- Viviana Larrea: directora Sello Alerce; Santiago, 7/12/2016.
- Mónica Larrea: diseñadora y encargada de plataformas digitales Sello Alerce; Santiago, 7/12/2016.
- Amaro Labra: músico y ex ejecutivo Sello Alerce, 16/12/2016.
- Claudio Gutiérrez: ex Product Manager Sello Alerce, 17/1/2017.
- Rudy Wiedmaier: músico y productor, 28/2/2017.

Anexo

Espacios de representación de la música durante la dictadura 1973-1989

- |  |   |   |
|--|---|---|
| <b>1</b> La Pachanga<br>San Pablo 9399                                   | <b>9</b> Peña Doña Javiera<br>San Diego 847                   | <b>17</b> Café del Cerro<br>Ernesto Pinto Lagarrigue 192        |
| <b>2</b> Estadio Chile<br>Bascuñán Guerrero / Alameda                    | <b>10</b> Teatro Caupolicán<br>San Diego 850                  | <b>18</b> Fac. Derecho U.de Chile<br>Pío Nono / Bellavista      |
| <b>3</b> Fac. Ingeniería U. de Chile<br>Beaucheff / Blanco encalada      | <b>11</b> Casa Kamarundi<br>Arturo Prat 935                   | <b>19</b> Kaffe Ulm<br>Alameda 151                              |
| <b>4</b> Teatro Casino Las Vegas<br>Rosas 1531                           | <b>12</b> Sala Lautaro<br>Paradero 2 de Gran Avenida          | <b>20</b> Teatro Oriente<br>Pedro de Valdivia 99                |
| <b>5</b> Fac. Medicina U. de Chile<br>Campus Norte<br>Independencia 1027 | <b>13</b> Anfiteatro San Miguel<br>Alcalde Pedro Alarcón 1053 | <b>21</b> Parroquia Universitaria<br>Pedro de Valdivia / Bilbao |
| <b>6</b> Cine Gran Palace<br>Huérfanos 1176                              | <b>14</b> Peña de Nano Parra<br>San Isidro / Marcoleta        | <b>22</b> El rincón de Azócar<br>Los Plátanos 2476              |
| <b>7</b> Gimnasio Nataniel<br>Nataniel 167                               | <b>15</b> Peña Chile Ríe y Canta<br>San Isidro 266            | <b>23</b> Campus Oriente UC<br>Diagonal Oriente 3330            |
| <b>8</b> Teatro Cariola<br>San Diego 246                                 | <b>16</b> Casona de San Isidro<br>San Isidro 596              | <b>24</b> Gimnasio Manuel Plaza<br>Plaza Egaña / Irarrázaval    |



Gráfica representativa de parte del circuito musical en Santiago durante la dictadura.

Diseño: Felipe Infante P.