



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE COMUNICACIONES
DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

LA DIRECCIÓN DE MI GENERACIÓN

Comunicación de lo político en las canciones de los músicos chilenos independientes
(2005-2018)

POR

ARTURO ALEJANDRO FIGUEROA-BUSTOS

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica
de Chile, para optar al título de Doctor en Comunicaciones

Profesora guía:
INGRID BACHMANN CÁCERES

Diciembre, 2021
Santiago, Chile

©2021, Arturo Alejandro Figueroa-Bustos

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

AGRADECIMIENTOS

A Ingrid Bachmann, por haber guiado el proceso de elaboración de esta tesis doctoral. Su permanente feedback, sus cuidadas revisiones así como su buen espíritu han sido esenciales para llegar a puerto en una travesía siempre ardua y dificultosa, que es un verdadero desafío a la constancia.

A Carolina Urrutia Neno, Constanza Mujica y Héctor Fouce, por sus comentarios y valiosos consejos como parte del comité evaluador de esta tesis. A este último, agradecimientos adicionales por su apoyo durante mi visita doctoral a España.

A los profesores del Doctorado en Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) y en particular a aquellos que fueron parte directa de este proceso formativo a partir de sus asignaturas: William Porath, Gonzalo Saavedra, Sebastián Valenzuela, Sergio Godoy, Rayén Condeza, Enrique Vergara, Francisco Fernández, Valerio Fuenzalida y Daniel Halpern.

A los profesores del Seminario de Investigación en Música del Doctorado en Artes UC Daniel Party, José Manuel Izquierdo y Alejandro Vera.

A todos los compañeros del Doctorado en Ciencias de la Comunicación UC y en especial a la generación que formamos junto a Agustín Villena y Matthias Erlandsen. Toda pequeña o gran conversación ha sido valiosa en este recorrido.

A las autoridades y colegas de la Escuela de Periodismo de la Universidad Finis Terrae, cuyo respaldo permitió la realización de esta tesis en paralelo con la labor docente.

A Marcela Aguilar, por haber sembrado la idea de estudiar este doctorado y por su apoyo y preocupación constante.

A Ximena Orchard, por haber respaldado con su recomendación y testimonio la postulación a este doctorado.

A Felipe Cussen, por la disposición a conversar e instruirme sobre las entonces desconocidas particularidades de este mundo académico.

A Mariana Muñoz, por su valiosa ayuda.

A los colegas españoles Fernán Del Val, Elena Rosillo, Asier Leoz y Ugo Fellone por compartir sus conocimientos sobre el *indie* ibérico, sus experiencias como investigadores y una serie de sugerencias.

A aquellos académicos extranjeros que, desinteresadamente, respondieron por email a algunas de mis inquietudes investigativas: James Lull, Roy Shuker, David Machin, Lyndon Way, Mara Favoretto, Antonio Méndez Rubio, Javier Alcalde, Jesús Ares Yebra, Miguel de Aguilera y Ornella Boix, quien además accedió a una interesante conversación por videoconferencia sobre el *indie* en Argentina.

A todos los músicos y gente creativa que se ha cruzado en mi trayectoria vital. Los aprecio, admiro y sigo.

A mi madre Myriam y a mi hermano Eugenio, pilares históricos de mi formación como persona con inquietudes y ganas de aprender.

A Alejandra, por la hermosa familia que hemos construido. También por el impulso y compromiso irrestricto con este desafío de volver a estudiar.

*Este trabajo está dedicado a la memoria de mi padre, Sergio,
y a mi futura hija, Magdalena Victoria.*

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	21
1.1 DEFINICIÓN DE LO POLÍTICO.....	22
1.2 LA MEDIATIZACIÓN DE LOS MÚSICOS COMO POLÍTICOS	26
1.3 LO POLÍTICO Y EL CONCEPTO DE GENERACIÓN.....	28
1.4 EL DISCURSO DE LO <i>INDIE</i>	31
1.5 LO <i>INDIE</i> EN HISPANOAMÉRICA.....	36
1.6 LOS AÑOS DEL NUEVO SIGLO Y EL <i>INDIE</i> EN CHILE	40
1.7 EL INVOLUCRAMIENTO POLÍTICO DE LOS MÚSICOS <i>INDIE</i>	44
1.8 DIECINUEVE AUTORES DEL <i>INDIE</i> CHILENO.....	46
CAPÍTULO 2. COMUNICACIÓN EN LAS LETRAS.....	56
2.1 LA LÓGICA DE LAS LETRAS.....	56
2.2 SOBRE ESTE ANÁLISIS TEXTUAL	61
2.3 DIMENSIONES DE LO POLÍTICO	69
2.4 INVOLUCRAMIENTO POLÍTICO	71
2.5 PERFILES COMUNICACIONALES MEDIATIZADOS	79
2.6 EL FACTOR TEMPORAL	84
2.7 HALLAZGOS EN FRAGMENTOS.....	91
2.7.1 <i>Identidades nacionales: cordillera, dinos la verdad</i>	92
2.7.2 <i>Instituciones: prenderle fuego</i>	95
2.7.3 <i>Sistema democrático: decisiones por muy pocos</i>	99
2.7.4 <i>Políticos: cómo engañan a la gente</i>	100
2.7.5 <i>Medio ambiente: la tierra el gran tesoro</i>	101
2.7.6 <i>Disidencias: aunque digan que es malo</i>	103
2.7.7 <i>El amor como refugio: aún nos queda un abrazo</i>	106
2.7.8 <i>Rutinas agobiantes: las pocas horas que tengo</i>	107
2.7.9 <i>Precarización: despertar y empezar</i>	110
2.7.10 <i>El modelo social hegemónico: hay un agujero en mi país</i>	114
2.7.11 <i>Ideologías políticas: el rojo invade todo lo que digo</i>	117
2.7.12 <i>La dictadura: herederos de una historia rota</i>	119
2.7.13 <i>Las élites: los poderosos mienten</i>	121
2.7.14 <i>Medios de comunicación: todo se justifica en la noticia</i>	124
2.7.15 <i>Descontento social: la calle estalla</i>	126
2.8 DESDE LAS NOTICIAS: CASOS PARTICULARES	133
2.9 PALABRAS, ESCENARIOS, PARTICIPANTES	138
2.9.1 <i>Palabras recurrentes en las letras</i>	138
2.9.2 <i>Los escenarios en los que ocurren las letras</i>	148
2.9.3 <i>Los tipos de participantes en las letras</i>	152
2.10 PERSPECTIVA GENERACIONAL	157
CAPÍTULO 3. COMUNICACIÓN EN LA MÚSICA.....	159
3.1 INTERPRETANDO EL SONIDO.....	160
3.2 CANCIONES HÍBRIDAS.....	167
3.3 ANÁLISIS DE CANCIONES: LA MÚSICA.....	169

3.3.1	<i>Identidades desde el –electro– pop.....</i>	173
3.3.2	<i>Pop de cámara: elegancia y disidencia</i>	178
3.3.3	<i>Folclor, local, latinoamericano, anglosajón, global</i>	181
3.3.4	<i>Hibridación desde el hiphop</i>	187
3.3.5	<i>Guitarras eléctricas y volumen rock.....</i>	189
3.3.6	<i>De atmósferas solemnes y melancolía.....</i>	194
3.4	ADYACENCIAS SONORAS: MUESTRA TOTAL.....	197
3.4.1	<i>Diversidades de un género musical.....</i>	197
3.4.2	<i>Intencionalidades sonoras.....</i>	201
CAPÍTULO 4. COMUNICACIÓN EN LAS ENTREVISTAS.....		203
4.1	LOS MÚSICOS Y SUS MOTIVACIONES.....	203
4.2	LA ENTREVISTA COMO ACONTECIMIENTO COMUNICATIVO.....	205
4.3	ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS	208
4.4	EL ENCUADRE HECHO POR LOS PERIODISTAS	213
4.5	EL ENCUADRE DE LOS MÚSICOS COMO POLÍTICOS A TRAVÉS DE LAS ENTREVISTAS.....	216
4.5.1	<i>La autodefinición como músico político: de visibilizadores a activistas.....</i>	217
4.5.2	<i>Orígenes e influencias.....</i>	223
4.5.3	<i>Lo independiente como una política.....</i>	226
4.5.4	<i>Las letras: la manera en que las escriben y el sitio que les dan</i>	228
4.5.5	<i>La manera en que las letras cruzan lo político.....</i>	233
4.5.6	<i>La música: su vinculación con lo social y con las identidades chilenas</i>	238
4.5.7	<i>Lo político: sin líderes ni partidos.....</i>	243
4.5.8	<i>Una sociedad en un punto de inflexión</i>	247
4.6	LA PRÉDICA Y LA PRÁCTICA	248
CAPÍTULO 5. COMUNICACIÓN EN LOS VIDEOS		250
5.1	TIPOLOGIA DEL VIDEOCLIP	251
5.2	LOS MÚSICOS <i>INDIE</i> CHILENOS Y EL CINE INDEPENDIENTE	253
5.3	VISUAL Y POLÍTICO.....	255
5.4	VISUALIDAD VINCULADORA CON LO POLÍTICO: HALLAZGOS	257
5.4.1	<i>Narrativas políticas</i>	259
5.4.2	<i>Performances del colapso</i>	263
5.4.3	<i>Lo conceptual es político</i>	272
5.4.4	<i>Acercándose a lo realista</i>	274
5.5	CONTINGENCIAS MEDIATIZADAS.....	283
CONCLUSIONES		286
CONVIRTIENDO CANCIONES		290
¿UNA ANTENA ATENTA?.....		295
LIBRARSE DE.....		296
GENERACIÓN <i>INDIE</i> , MEDIATIZADA EN LO POLÍTICO.....		302
QUÉ VIENE AHORA		304
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		308
PUBLICACIONES ACADÉMICAS.....		308
ARTÍCULOS DE PRENSA		318

ÍNDICE DE TABLAS

2.1 Lista de las 96 canciones analizadas	63
2.2 LO POLÍTICO: Dimensiones	70
3.1 Canción: Autor(a)	169
4.1 Entrevistas a los autores en medios de comunicación analizadas para la investigación (2005-2018)	210
5.1 Categorización de videoclips	259

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

2.1 Nube de palabras	138
-----------------------------------	------------

RESUMEN

Desde mediados de la década del 2000 tiene lugar una progresiva politización de la sociedad chilena impulsada sobre todo desde los jóvenes, la cual antecede al denominado estallido social del 18 de octubre de 2019. En ese contexto surge una generación de músicos *indie*, cuyo set de valores se vincula con la autogestión, la defensa de la independencia creativa y una lógica de otredad ante la gran industria multinacional, y no tanto con el activismo contingente. En esta tesis, a partir del análisis textual y el análisis semiótico-musical, se analizan las maneras en que se articula la comunicación de lo político en 96 canciones de diecinueve músicos chilenos *indies* entre 2005 y 2018 como Gepe, Javiera Mena, Álex Anwandter y Camila Moreno. Se exploran las temáticas, características y énfasis con los que, a través de la letra y la música, se articulan la comunicación del descontento y el anhelo de cambios generacionales. De manera complementaria, se analiza la relación entre la comunicación de lo político en las canciones con el discurso de sus autores sobre ellas difundido en entrevistas con medios de comunicación –además sobre su propia vinculación con lo político como voceros mediatizados–, y a partir de la elaboración de videoclips.

Los hallazgos muestran que las canciones ponen en relieve una quincena de dimensiones relacionadas con lo político, mayormente a partir de la expresión de preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana, que tienen a la precarización de la vida contemporánea urbana y la desinstitucionalización como ejes claves. Algunas de las demandas del estallido social aparecen incluso con más de una década de antelación, remarcando la vinculación generacional con los jóvenes que comienzan a movilizar distintas causas. Además, se muestra una toma de postura desde la musicalidad y lo audiovisual en la cual se reivindican las identidades de género, las diversidades y una nueva hibridación identitaria, en diálogo con lo latinoamericano pero también con lo global. Lo *indie* se expresa especialmente en un rechazo a la canción más militante, que se califica como panfletaria, monolítica y que desatiende la expresión artística personal.

INTRODUCCIÓN

La comunicación de lo político no sólo se encuentra en el discurso de un candidato al Congreso, la conferencia de prensa de un ministro de Estado, la editorial de un diario de circulación nacional, sino que “también en objetos culturales como la arquitectura, el arte y la música”. (Way, 2016, p. 422). Las canciones de la música popular, insertas en contextos y épocas determinadas, han articulado temas relacionados con lo político con ciertas perspectivas de la sociedad. Con el auge de la cultura joven de la mano de los medios de comunicación masiva y los movimientos por los derechos civiles ocurridos durante la década de 1960 en países más desarrollados como Francia y Estados Unidos, pero también en otros como Chile, esa articulación se hizo, por lo general, más explícita.¹ Ello, hasta las décadas más recientes, en las cuales ha habido un cambio progresivo en la naturaleza del poder político, según advierten investigadores culturalistas como Machin y Van Leeuwen (2016), con un aumento del poder de la economía global y los principios neoliberales privatizadores que lo sustentan versus una disminución del poder de los estados nacionales centralizados. Ello, argumentan, ha reposicionado al discurso político contemporáneo, incluyendo a los producidos desde las industrias culturales. Básicamente, ese discurso se ha desinstitucionalizado, articulándose en muchos contextos y géneros, incluidos los del entretenimiento; se ha vuelto dependiente de las nuevas tecnologías digitales de producción y consumo de información, lo que ha modificado tanto su forma como su fondo; y se ha estetizado, adquiriendo formas que vienen sobre todo de la publicidad (pp. 248-251).

Este es el contexto en el cual se han desplegado algunos de los principales estudios sobre la relación entre música popular y lo político sobre los que se basó la presente investigación (Feezell, 2008; Fouce y Del Val, 2017; Hesmondhalgh, 1999,

¹ Así como en Francia ocurrió la masiva huelga general y el movimiento estudiantil de Mayo de 1968 contrario a las desigualdades de la sociedad de consumo y en EE.UU. el llamado Movimiento por los Derechos Civiles que buscaba terminar con la segregación de distintos grupos sociales, en Chile se recuerda la Reforma Universitaria a partir de la toma de la Casa Central de la Universidad Católica en 1967 y la emergencia de bloques políticos más radicalizados, cristalizados, sobre todo, en la Unidad Popular, que llevó al poder al socialista Salvador Allende.

2013; Lynskey, 2011; Machin, 2010; Negus, 1997; Reynolds, 2010; Shuker, 2017; Street, 2012). Si bien corresponden a una matriz mayoritariamente anglosajona, se hacen cargo de una problemática que, en lo medular, está íntimamente relacionada con el devenir de países como Chile en cuanto a la adopción del modelo neoliberal a todo nivel, con el correspondiente reposicionamiento del discurso político debido a la instauración de ese modelo.

Chile y España, por ejemplo, comparten algunos de esos procesos de manera más clara. En el país ibérico, con el término de la dictadura franquista en 1975 y la llegada de la transición democrática, la comunicación política desde lo cultural se formula de otra manera, relacionándose con las prácticas vitales antes que con los discursos, con la autorrealización y la autoexpresión que estuvieron reprimidas por décadas. Esas actitudes ciudadanas tuvieron un lugar desafiante en los años de la llegada de la democracia, pero la transformación de la vida social condujo a la normalización de prácticas e identidades antes marginales y las despojó de su carácter político. Así, la desmovilización política se instala en España desde la década de los 1980 a través de una cultura de la transición que mira con desdén y sospecha a quienes se comprometen políticamente de forma explícita (Fouce, 2006). En el caso chileno, la crisis institucional de 1973, la dictadura de Pinochet y la transición –encadenada a una serie de condiciones puestas por el régimen militar– implicaron algo similar al caso hispano: una despolitización a cambio de una mayor estabilidad social que permitiera la recuperación de espacios para la autorrealización cotidiana. En ambos países, en los años 2000, ocurrieron eventos que trajeron de vuelta la politización, aunque desde movimientos ciudadanos y generaciones más jóvenes.

Considerando lo anterior y a los autores recién citados, la presente investigación utiliza dicha literatura aplicada al contexto chileno para reconocer los temas y examinar las características de la comunicación de lo político en las canciones de un grupo de músicos chilenos nombrados bajo la categoría de *indies* (Hernández y Tapia, 2017), quienes han desarrollado sus carreras y compuesto dichas canciones en las dos primeras décadas de los 2000, explorando además el discurso mediático de los propios músicos

respecto de esa comunicación. Específicamente, la muestra considera canciones publicadas entre 2005 (año del debut discográfico de los exponentes aquí calificados como *indie*, como Gepe y Manuel García) y 2018 (año que puede marcar un cierre de este ciclo *indie*, por la contratación de Javiera Mena y Gepe por parte de compañías multinacionales).

A la música *indie* no se le suele asociar con un compromiso social y un discurso político sostenido, a diferencia de géneros como el punk o el rap y, más bien, a nivel internacional se ha dicho que defiende la independencia del resultado artístico frente a cualquier obligación con cuestiones económicas y sociales, estatus que ha sido aludido de manera crítica por algunos autores (e.g., Greif, Ross y Tortorici, 2011; Lenore, 2014). Por otra parte, estos músicos chilenos son parte de una generación *millennial* que se ha movilizado a través de redes sociales virtuales y a través de la participación en marchas como una manera de expresar sus opiniones sobre el curso del país y de plantear demandas ciudadanas aunque, al mismo tiempo, se ha restado de los procesos de votaciones y de otros canales institucionales de participación democrática (más detalles en el informe PNUD, 2015). A esa generación pertenecen estos músicos, una que nació al final de la dictadura de Pinochet, creció en la transición democrática y vivió sus “años impresionables” (Mannheim, 1952) a comienzos del siglo XXI. En su mayoría tienen más de 30 y menos de 40 años de edad y entre ellos destacan nombres como los ya mencionados Gepe y Javiera Mena o Álex Anwandter y Camila Moreno, quienes, por ejemplo, para la llamada “revolución pingüina” estudiantil de 2006², tenían 24, 23, 23 y 20 años respectivamente.

Es importante especificar que para los propósitos de esta investigación se entiende a la canción como la canción contemporánea, la cual responde a una lógica de consumo y mediatización, pues está inserta en una industria cultural determinada y que, además, a través de sus componentes de letra y música opera como un objeto

² Se refiere a las primeras manifestaciones masivas protagonizadas por estudiantes secundarios de Chile a favor de una educación pública, gratuita y de calidad, en respuesta a la privatización del sistema, impuesto por la dictadura de Pinochet en la década de 1980. La denominación “pingüina” alude al aspecto y colores del uniforme escolar chileno.

discursivo. Siguiendo a Rubio (2016) también es clave precisar que, si bien sería posible analizar solo la letra o la música, esta investigación entiende que la comunicación en la canción está dada por el espacio de cruce y síntesis entre ambas. Además, se opera bajo el entendimiento de que “toda la música popular consiste en un híbrido de tradiciones musicales, estilos e influencias y es también un producto económico que es investido con significancia ideológica” (Shuker, 2017, p. 266). Considerando todo lo anterior, a continuación se enumeran los objetivos específicos y las preguntas de investigación que guiaron esta tesis:

Objetivos específicos de la investigación

1. Reconocer y clasificar los temas políticos en las canciones de los músicos chilenos *indie* publicadas entre 2005 y 2018.
2. Examinar las características y énfasis discursivos en las letras y las músicas con las que se comunican tales temas, y clasificarlos.
3. Interpretar los discursos con los que los propios músicos abordan su comunicación de lo político en sus canciones, específicamente a partir de entrevistas dadas a medios de comunicación y de videoclips hechos para canciones de la muestra.
4. Comparar la relación entre los temas, características y énfasis de la comunicación de lo político hallados en las canciones y el discurso que los propios autores de esas canciones expresan, en entrevistas con medios de comunicación y también a través de la realización de videoclips, sobre estas y sobre su propia vinculación con lo político.

Preguntas de investigación

Para responder a tales objetivos, el proyecto se ha orientado a partir de una pregunta central y cuatro preguntas específicas. La pregunta general es la siguiente: ¿de qué manera se articula la comunicación de lo político en las canciones de los músicos chilenos independientes entre 2005 y 2018? Las preguntas específicas se enumeran y desglosan de la siguiente manera:

- P1. ¿Cuáles son los temas políticos que abordan las canciones de los músicos chilenos *indie*?
- P2. ¿Cuáles son las características y énfasis con los que, a través de letra, música y estilo, se comunican tales temas?
- P3. ¿Cuál es el discurso de los músicos autores de esas canciones sobre su propia vinculación con lo político a través de ellas?
- P4. ¿Cuál es la relación entre la comunicación de lo político en las canciones y el discurso de sus autores sobre ellas y sobre su propia vinculación con lo político difundido en entrevistas con medios de comunicación y a partir de la elaboración de videoclips?

El contexto para responder a estas preguntas y objetivos ha sido particularmente desafiante, debido a los matices y contradicciones mencionados: un país que ha experimentado una politización progresiva a partir de demandas y reivindicaciones surgidas desde grupos de ciudadanos, pero que se ha dado al margen de la institucionalidad partidista y del ejercicio democrático del voto, versus un grupo de músicos que vive cotidianamente esa politización –pues ha sido impulsada por personas de su misma generación– y que, al mismo tiempo, se sostiene a partir de la puesta en valor de su estatus formal de independencia artística.

Para responder a estas inquietudes, se recurrió a conceptos de comunicación, estudios culturales y política, y métodos como el análisis textual y la semiótica de la música. Babbie (2000) afirma que “uno está sobre terreno más seguro si emplea varios métodos de investigación para estudiar su tema” (p. 252) y, considerando aquello, esta tesis se diseñó a partir de la aplicación de varios, los que se ejecutaron en cuatro etapas de estudio, dos troncales (1 y 2) y dos complementarias (3 y 4). Estos son explicados de manera más extendida más adelante, en los capítulos específicos donde se va dando cuenta de los análisis y sus respectivos hallazgos:

1. Análisis textual de una muestra deliberada, no aleatoria, no generalizable, de las letras de canciones publicadas por músicos *indie* chilenos entre 2005 y 2018. Esto, para satisfacer el primer objetivo planteado y parte del segundo, y responder a la primera pregunta (P1) y parte de la segunda (P2).
2. Análisis semiótico-musical de los recursos sonoros y de estilo de una muestra construida a partir de las canciones cuyas letras fueron analizadas previamente (1). Esto, para cumplir con parte del segundo objetivo planteado y responder parte de la segunda pregunta (P2).
3. Análisis textual de una muestra deliberada, no aleatoria, no generalizable, enfocada en los casos relevantes de entrevistas publicadas por medios de circulación nacional, medios especializados y medios internacionales a los autores de las canciones analizadas. Esto, para satisfacer parte los dos últimos objetivos planteados y responder a parte de las preguntas P3 y P4.
4. Análisis de una muestra acotada de videoclips hechos para canciones de la muestra para explorar sus articulaciones con la comunicación de lo político y así complementar y profundizar el análisis de canciones y, a su vez, satisfacer parte de los dos últimos objetivos planteados y responder a parte de las preguntas P3 y P4.

El diseño de esta investigación tomó un año y medio, lo que incluyó la revisión de la literatura temática reunida en la bibliografía dispuesta al final de este texto y, por supuesto, un arduo proceso de reflexión y de toma de decisiones. La ejecución misma, cerca de tres años, a partir de una estructura puesta en un cronograma de trabajo pero que a la vez debía ser flexible, atendiendo a la naturaleza iterativa de una investigación guiada por la perspectiva cualitativa. Además, cada una de las fases de dicho cronograma de trabajo estuvo cruzada por la propia escritura, a partir de la emergencia de los hallazgos. Así, la redacción de la tesis siguió la misma lógica de fases recién expuesta y, consecuentemente, el trabajo se dividió en cinco capítulos para su lectura: Capítulo 1: marco teórico, Capítulo 2: comunicación en las letras, Capítulo 3:

comunicación en la música, Capítulo 4: comunicación en las entrevistas, y Capítulo 5: comunicación en los videos. Luego de aquello, las conclusiones, agradecimientos y referencias bibliográficas.

En el capítulo 1 se problematiza una serie de conceptos claves para la tesis, partiendo por la propia definición de lo político, la mediatización de los músicos como políticos y el abordaje generacional. El discurso de lo *indie* se define y discute, así como también se entregan antecedentes respecto de lo *indie* en Hispanoamérica –en países como España, México y Argentina– antes de aterrizar en el caso chileno a partir de la llegada del nuevo siglo y aquellas particularidades que hacen posible la emergencia de la generación de músicos en la que se basa la tesis, así como su involucramiento político. Al cierre del capítulo, se presentan uno a uno los diecinueve autores del *indie* chileno que consideró la muestra.

En el capítulo 2 se explora la lógica particular de las letras de las canciones contemporáneas y lo que distintos investigadores sugieren para su estudio en términos de lo político. Luego se precisa el ámbito de investigación del análisis textual y los criterios de selección de la muestra total. Al dar cuenta de los hallazgos, se identifica a una quincena de dimensiones temáticas de lo político encontradas en las letras (desde lo medioambiental y la precarización vital hasta las disidencias e instituciones puntuales), luego se reportan las formas predominantes del involucramiento político hallado así como los perfiles comunicacionales mediatizados de las canciones a partir de su condición –o no– de *singles* de difusión. Asimismo, cómo el momento cronológico en el cual se publicaron estas canciones informa cuestiones relevantes. Finalmente, la vinculación de algunas canciones con noticias de prensa, la manera en que en las letras se despliegan palabras recurrentes, escenarios y participantes y la perspectiva generacional de todo aquello.

En el capítulo 3 se aborda lo que distintos investigadores sugieren sobre la interpretación del sonido y las maneras de llevarla a cabo, cómo el género musical que reviste a una canción es también un vehículo comunicativo y la relevancia contemporánea del proceso de hibridación en aquella construcción identitaria. Los

hallazgos, que dieron cuenta de las diversidades del *indie*, se clasificaron a partir de los géneros sonoros predominantes como el electro pop; el folclor y su influjo diverso desde lo local, lo latinoamericano, lo anglosajón y, finalmente, lo global; el pop de cámara; la hibridación desde el hiphop; las guitarras eléctricas y el volumen rock; y las atmósferas de una sicodelia melancólica. En ello, se exploraron las intencionalidades comunicativas en clave política tras esas formas de sonar a partir del despliegue de los instrumentos, las voces y los ritmos utilizados, en diálogo con las letras.

En el capítulo 4 se problematizan las motivaciones de los músicos para la inspiración compositiva –lo que por supuesto incluye al contexto social– y se teoriza sobre las entrevistas como acontecimientos comunicativos cuyo análisis permite acercarse al entendimiento de la vinculación músico-política. Tras explicitar la dimensión metodológica para el análisis de las entrevistas seleccionadas –así como la explicación sobre esa selección–, en los hallazgos se explora el encuadre hecho por los periodistas –de los músicos como voceros políticos– y luego los encuadres de los propios músicos en cuanto a sus autodefiniciones como músicos políticos, las maneras en que escriben las letras y el sitio –político– que les dan en el proceso creativo, las formas en que vinculan el aspecto musical con lo social y con una búsqueda de una identidad sonora particular, así como las visiones que tienen sobre la política contingente a partir de una sociedad que consideran está en un punto de inflexión.

En el capítulo 5 se presenta una definición teórica del videoclip y de las imágenes en general así como una tipología de análisis que después se aplicará sobre una muestra acotada. También se discute sobre cómo lo visual se constituye como político. Enseguida se despliegan unos hallazgos que muestran la convergencia política de los videos con una serie de contingencias mediatizadas pero también sus diferencias, los matices en el despliegue audiovisual: desde clips que se basan en performances de precarización vital o en narrativas vinculadas con alguna temática político social hasta videos que tienen la intención de acercarse a lo realista, con una estética incluso documental.

Las conclusiones, por cierto, ponen en discusión todos estos hallazgos a la luz del marco teórico y el contexto pero también con una mirada que va un poco más allá del periodo 2005-2018, a partir del relevante hito que ha sido para la sociedad chilena el estallido social del 18 de octubre de 2019.

Desde esta investigación se considera relevante avanzar en la comprensión de las maneras en que estos ciudadanos más jóvenes se vinculan con lo político y una de las formas de hacerlo –dada su desvinculación institucional– tiene que ver con el análisis de sus productos culturales, en este caso, canciones. Es interesante y paradójico que, en estos últimos años, hayan llegado hasta el Congreso demandas de movimientos sociales esencialmente de jóvenes, coronadas por la promulgación de normas como la Ley Antidiscriminación (en julio de 2012), el Acuerdo de Unión Civil (en abril de 2015), la Ley de Gratuidad de la Educación Superior (en enero de 2018) y la Ley de Identidad de Género (en noviembre de 2018), y que esos mismos jóvenes no hayan participado masivamente en las votaciones democráticas para elegir a los legisladores de ese Congreso hasta que llegó el 18 de octubre de 2019 y el proceso para la redacción de una nueva Constitución³.

Considero que los hallazgos de la investigación que a continuación se desplegarán contribuyen precisamente a aquello: a identificar y categorizar ese reposicionamiento del discurso contemporáneo de lo político en este tipo de productos culturales y, consecuentemente, a la reflexión sobre la participación de dicha generación *millennial* en la discusión pública, tanto a través del discurso de sus canciones como a través de la manera en que sus propios autores se entienden como incumbentes políticos.

Por último, antes de concluir esta introducción y entrar en los planteamientos y hallazgos de la tesis, me parece que es pertinente referirme a un asunto: mi lugar en la investigación, pues la perspectiva cualitativa, por su misma esencia de aproximarse

³ En las votaciones relacionadas con el proceso constituyente, sí concurrieron de manera más contundente a las urnas. Por ejemplo, para el plebiscito del 25 de octubre de 2020 que aprobó un itinerario institucional para la redacción de esta nueva Carta Magna, el Servicio Electoral informó que los jóvenes de entre 18 y 29 años fueron quienes más votaron.

interpretativamente a los fenómenos que explora y sus participantes, requiere que quien investiga aclare su posición ante dicho fenómeno.

He sido músico. Más allá de unas pocas clases de batería y piano –de teclado, más bien, y con clave americana–, no estudié formalmente música. Eso es nada al lado de los pergaminos más formales de esa otra vida, esa que podríamos llamar como “la vida A”, relacionada con el periodismo y la academia. Pero lo cierto es que, más o menos desde la misma época en la cual empecé esa relación vocacional con los medios de comunicación inicié otra con el acto creativo de fabricar y ejecutar canciones.

En “la vida B”, entonces, sumo unos veintitantos años de música a partir de varias cosas. Cinco discos con un grupo llamado Termita, publicados entre 1999 y 2011, uno coproducido y grabado junto a Felipe Cadenasso; nueve discos –de longitudes bien diversas– con un dúo con el que aún seguimos trabajando y que se llama Las Naves, publicados entre fines de 2012 y 2020; además de mi participación en otros proyectos como el grupo Solar –desde 2019, de forma más estable y explícita, y antes, con intermitencias y de modo más anónimo– y Javiera Mena –en su primera banda, aquella con la cual se registró *Primeras composiciones (2000-2003)*–. Además, a partir de Las Naves y Termita he establecido una relación con el sello independiente Cápsula Discos, a través del cual se han publicado sus respectivos trabajos. En ese sentido, también he hecho de gestor cultural, participando del propio sello en roles diversos y con intermitencias, así como creando con la complicidad de otros compañeros de ruta una serie de eventos, ciclos y hasta festivales de música, como Pulso 01 y Pulso 02, realizados en el Teatro Novedades en 2004 y 2005. En esos eventos, se han presentado algunos de los músicos que incluye esta investigación, como Gepe –con su dúo Taller Dejaó–, Perrosky y Cadenasso –con la banda Matorral–.

Entonces, si bien no estudié formalmente música, tengo una relación muy potente con ella. De hecho, es esa misma relación la que me ha llevado a preguntarme por los aspectos comunicacionales de los sonidos. Una pregunta, como se verá a lo largo de esta investigación, compleja. Como oyente, las canciones desde siempre se han conectado conmigo más bien desde ahí, desde lo musical, antes que desde lo que se canta, las

letras. Una razón bien concreta para aquello tiene que ver con un gusto importante por la música inglesa y estadounidense y, al mismo tiempo, una incapacidad para entender las líricas en una época en que no conocía tan bien el idioma –no digo que ahora lo domine, en absoluto– ni existía la posibilidad de leerlas con calma utilizando esa herramienta que hoy es tan cotidiana llamada internet.

En términos comunicacionales, cuando estaba estudiando periodismo en la universidad fui parte del trío fundador de Super 45, en ese entonces (1996) un programa de radio pionero en la difusión de música *indie* en el país que se transmitió hasta 2003 en el 102.5 FM (Radio Universidad de Chile) y que luego se emitió en otras emisoras (Concierto, Zero, Duna) además de derivar en un sitio web con contenido internacional y local. Algunas de las entrevistas analizadas en esta investigación proceden de ahí, pero no tienen relación conmigo pues dejé el espacio a comienzos de los 2000.

Con los proyectos musicales en los cuales he estado involucrado me ha tocado conocer personalmente a una parte de los autores que son parte de esta investigación, pues a pesar de que yo soy de una generación anterior hemos compartido algunas instancias comunes, así como también a algunos de ellos los abordé como periodista, en aquellos momentos en los que trabajé en esa área de cobertura de medios de comunicación. Como periodista también he desplegado una trayectoria dual a partir de la cobertura de noticias e hitos de la política contingente así como de la cultura y la música popular. De algún modo, estos cursos de vida hoy convergen y resultan coherentes de una manera que anteriormente no. Es más, hasta hace poco me parecían caminos contrapuestos, contradictorios incluso. Quiero creer que esta investigación en la que se entrelazan política y música consolida esas rutas y al mismo tiempo es el punto de inicio de otras.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

No es cosa de hacerse el que no quiere ver /
Sola no se mueve la cosa /
Ni posteando algo ahora,
un mensaje compartido que suene bien.
(Gepe, Joane, 2018)

El estudio de la música popular contemporánea y la comunicación de lo político en ella es un proyecto más bien reciente en el ámbito académico. Si bien la emergencia mediatizada en la década de 1960 de un rock anglosajón vinculado con movimientos sociales universitarios reivindicatorios de derechos civiles motivó la investigación de sus discursos y (contra/sub)culturas (e.g., Denisoff, 1983; Frith, 1978; Hebdige, 1979; Pratt, 1990; Roszak, 1968), la sistematización de estos estudios tiene una data más próxima. Ello, debido a que el análisis de la significación musical ha estado marcado por una brecha difícil de superar para los científicos sociales dada su experticia en los discursos (a partir de las letras, que se usan para darle sentidos a la música), pero su impericia en el entendimiento del material sonoro. Por otro lado, los teóricos musicales y la musicología han estado históricamente relacionados con la idea de que la música difícilmente puede referirse a algo que esté más allá de ella misma (Salgar, 2012). Finalmente, “en las sociedades altamente desarrolladas donde se lleva a cabo la investigación de la comunicación y la teorización, la música es más el dominio cultural de los jóvenes” (Lull, 1985, p. 371).

Durante la segunda mitad del siglo XX, la música popular –categoría que se contrapone a las de música clásica y música folclórica– logró su masificación definitiva de la mano de la industria de la música grabada en desmedro de su producción apegada a la notación escrita (la partitura). Hoy mueve miles de millones de dólares cada año en todo el planeta, genera empleo y produce riquezas, y las personas la consumen permanentemente en reproductores portátiles y caseros, en conciertos, sitios de baile y en un sinfín de contextos (Tagg, 2012). Todo ello ha terminado por abrir caminos para su estudio hermenéutico. “El posmodernismo ha supuesto el cuestionamiento de varias

nociones tradicionales para la musicología: el concepto de música y, por tanto, el de lo extramusical” (Ramos, 2003, p. 37). Así, han surgido estudios con enfoques novedosos relacionados con representaciones, ideologías e identidades y, desde esta perspectiva, se plantea la presente investigación.

1.1 Definición de lo político

Para investigar la comunicación de lo político, este proyecto toma la perspectiva teórica culturalista iniciada formalmente por Raymond Williams y Richard Hoggart en la década de 1960. Esta entiende a la cultura como política, considerándola como un sistema de prácticas y creencias que forman el sentido común de una sociedad. En dicho sistema cultural, diferentes grupos sociales despliegan representaciones cargadas ideológicamente, disputando así la hegemonía sobre los significados (Hall, 2003; Negus, 1999). Los estudios culturales prestan especial atención a cómo a través de los medios de comunicación se mediatizan productos culturales simbólicos como, por ejemplo, las canciones, y cómo estos, a su vez, constituyen y reflejan (articulan) definiciones de clase, raza, género e identidades. Los conceptos de articulación e ideología son centrales para los estudios culturales, y, por lo mismo, la exploración de cómo las imágenes, figuras, narraciones y formas simbólicas forman parte de las representaciones ideológicas en la cultura popular (Kellner, 2003).

Bajo esa misma perspectiva, este proyecto, además, se ejecutará desde el enfoque social-político de las aproximaciones al estudio de la significación musical (Salgar, 2012), debido a que centrará su análisis en las formas en que la sociedad y el poder circulan a través de las canciones. Desde esta perspectiva, Adorno (2002), Tagg (2012), Frith (1978, 1981, 1988, 2016) y otros investigadores con formación en ciencias sociales y humanidades han considerado a la música como un elemento relevante en la construcción de identidades individuales y colectivas, a partir de los materiales sonoros y los discursos que las culturas elaboran alrededor de ella.

Entonces, esta investigación entiende lo político más allá de la concepción tradicional de lucha de poder, centrada en la organización formal de instituciones de

gobierno y partidos, la dictación de leyes y la participación ciudadana a través del sufragio (e.g., Dahl, 2006). Lo político, aquí, incluye a un número mayor de actores y movimientos sociales, a un número mayor de temáticas y, por ende, también abarca las micro-relaciones –incluso domésticas– en las cuales el poder es disputado y negociado (Street, 2012). Bajo esta concepción, no todo es político pero todo puede ser hecho político. Esto, debido a que el dominio de lo político se ha reconstituido a la luz de las transformaciones de una cultura mediatizada, altamente tecnológica e hiperconectada, a través de un sistema capitalista tardío que ha descentrado al Estado y ha puesto en relieve prácticas sociales, culturales y económicas, así como al rol de instituciones como las iglesias, las familias y las escuelas (Dean, 2000). En Chile ha sido así desde la consolidación, en democracia, del modelo neoliberal impuesto durante la dictadura de Pinochet⁴.

Es importante precisar para el presente estudio que esta definición diferenciada pero inclusiva de la política (Hay, 2007) en la que las luchas políticas también son las luchas valóricas y de las identidades, considera que el involucramiento político se produce en distintos niveles: es decir, que hay discursos que son más o menos sociales y que incluso pueden implicar deliberación pública, quizás con el propósito de tener un impacto en los demás o hasta de provocar cambios mayores.

Los autores anteriormente citados se han dedicado a problematizar la relación entre política y música popular contemporánea y son claves para posicionar esta propuesta de investigación. De todos modos, cabe señalar que este enfoque cultural para este entendimiento de lo político tiene antecedentes previos a Williams y Hoggart, relacionados con la examinación de las prácticas de la vida cotidiana en relación a un orden constituido por otros (De Certeau, 2000), el análisis crítico de la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1988), la relación de poder que tiene intrínsecamente toda

⁴ Los informes más recientes del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) sobre Chile han analizado críticamente estas transformaciones en ámbitos como las nuevas tecnologías (PNUD, 2006), la distribución del poder (PNUD, 2004), la politización (PNUD, 2015) y el desarrollo (PNUD, 2012).

construcción humana (Foucault, 1992) y el rol de los aparatos ideológicos y represivos – incluyendo la cultura– en la legitimación de ideologías (Gramsci, 1980).

Y así como la definición de política se ha modificado a partir de las transformaciones de la sociedad contemporánea occidental, algo similar ha pasado con la dicotomía entre la esfera pública y la esfera privada a través de la cual se ha encuadrado la vida social. Históricamente, la esfera pública ha sido vinculada con las instituciones formales del Estado, las leyes, el mundo del trabajo y la economía (del poder, asociado con los hombres), mientras que la esfera privada ha sido vinculada con el reino de lo doméstico. Las esferas tienen una dimensión material o física (la oficina, el hogar) y otra simbólica (significaciones sobre lo racional, lo emocional) (Du Gay et al., 1997). Habermas (1981) es uno de los autores claves para la instalación de la noción de esfera pública (vida pública, lo público; *Öffentlichkeit*, en alemán) como espacio de discusión y deliberación que hace uso de la razón, diferenciada de la esfera privada. En su libro *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, considera que la esfera pública es una especie de triunfo de la sociedad burguesa que ha sido esencial para el desarrollo democrático, aunque con el advenimiento y consolidación de los medios de comunicación de masas, esta esfera se ha mediatizado y los medios se han encargado de filtrar la expresión de distintas visiones de mundo en este espacio.

Las fronteras entre la esfera pública y la esfera privada se han evidenciado difusas. A través de las redes sociales en línea, los ciudadanos han vuelto pública su vida doméstica, y la vida privada de las élites políticas también se ha tornado tema de conversación pública. Y, claro, desde la sociedad civil, ya a fines de la década de 1960 se defiende la idea de que *lo personal es político* (Hanisch, 1969) en el sentido de que las experiencias personales cotidianas se corresponden con la organización de las grandes estructuras de la sociedad, por lo que son pertinentes de discutirse públicamente, y también se plantea críticamente que la vida cotidiana privada está determinada por las convenciones estereotipadas del sistema imperante, por lo cual no habría diferenciación posible (Vaneigem, 2001).

Ni la política ni la música, entonces, debieran ser entendidas como entidades separadas cuyos mundos solo chocan ocasionalmente. En *Music and politics* (2012), John Street argumenta que ambas debieran entenderse como extensiones una de la otra, con fronteras en gran parte ilusorias. Tampoco es posible desvincular al músico, como creador de canciones, de lo político, pues “su música no escapa al sello de la sociedad que hizo humano a su creador y el tipo de música que compone estará siempre relacionado con su conciencia de –y su preocupación por– el resto de sus semejantes” (Blacking, 2010, 166).

Respecto de esta esfera pública con fronteras difusas, Hesmondhalgh (2013) considera que la música popular ha jugado un rol más bien en lo social que en la lucha deliberativa; ambos, aspectos políticos pero que marcan distintos matices importantes para esta investigación. Afirma, entonces, que los conjuntos de valores e identificaciones que hay en la cultura musical “alimentan la participación de la gente en el espacio deliberativo (Hesmondhalgh, 2013, p. 144). Shuker (2017) añade que la música ha articulado ideas políticas traduciéndolas en una forma más accesible “identificando problemas sociales, alienación y opresión y facilitando el intercambio de una visión colectiva” (p.261). Frith (1988) completa esta idea al señalar que las canciones más accesibles, con melodías pop, pueden articular la comunicación de lo político no partidista mejor que otras: luchas nacionalistas, feministas, de minorías sexuales (p.472). Reynolds (2010), en tanto, enfatiza que en la sociedad actual hay música que comunica lo político más bien desde su sonido que desde una letra que, en géneros como la electrónica o el post rock, escasea o directamente no existe, y que la negación, el escape, la pasividad o el goce hedonista que se encuentra en ella sonoramente es un modo de respuesta social, un tipo de protesta.

Entonces, siguiendo a Blacking (2010), la música es una forma de comunicación social y no solamente de expresión individual como se suele pensar en la sociedad moderna occidental. Es sonido humanamente organizado que responde a necesidades socioculturales, emocionales y cognitivas. Es un reflejo de –y una respuesta a– fuerzas sociales. Es comunicación de lo político.

1.2 La mediatización de los músicos como políticos

Como ya se explicó, desde el auge de la cultura joven y los movimientos por los derechos civiles ocurrido durante la década de 1960, la música popular se ha ido conectando desde sus letras y sonidos con procesos sociales, pero, además, a cada generación de nuevos músicos populares se le ha exigido que participe en la discusión política, manteniendo una prudente distancia de los aspectos más comerciales de la industria cultural, así como del poder institucionalizado. Feezell (2008) se apoya en Katz y Lazarsfeld (1955) para identificar a los músicos como parte de una élite que desempeña un papel en la transmisión de información a los miembros de su comunidad, quienes a su vez buscan en ellos señales sociales como “proveedores alternativos de noticias” (p. 8).

Por todo esto, por ejemplo, el estadounidense Bob Dylan sufrió el escarnio público a mediados de la década de 1960 cuando se alejó de su repertorio de canción de protesta folk, rechazando el estatus de voz generacional que se le atribuía desde los movimientos sociales y medios de comunicación (Lynskey, 2016, pp. 91-117). Asimismo, Bono, el cantante del grupo irlandés U2, se ha mediatizado a través de la prensa como una especie de figura global capaz de sentarse con los líderes del mundo para ayudarlos a superar las crisis planetarias. Y cómo él ha tratado, finalmente, de desempeñar ese rol (Street, 2012, pp.41-61).

Esto ha sido posible debido a la colonización del discurso público por el entretenimiento mediatizado y la onnipresencia de la cultura de las celebridades en los medios de comunicación masiva a partir del creciente descrédito de las élites políticas y la subsecuente debilidad institucional. Paul Alonso (2018) lo explica muy bien tomando como ejemplo a comediantes y otras figuras del espectáculo televisivo latinoamericano y cómo, a través de sus libretos satíricos, descarnados, desafiantes, participan del discurso público y las tensiones sociopolíticas. En efecto, refiere al personaje de la TV chilena Yerko Puchento, quien tuvo durante varios años un segmento en el popular show del horario estelar *Vértigo*, de Canal 13, en el que analizaba diversos tópicos sociopolíticos

del país, basado en la agenda noticiosa, y despotricaba contra instituciones y autoridades (pp. 156-158).

La mediatización⁵, siguiendo a Hjarvard (2008), se entiende como aquel proceso en el que los medios, por un lado, emergen como una institución independiente con una lógica propia a la que otras instituciones sociales tienen que adaptarse y, por el otro, se convierten en parte de otras instituciones –como la política– ya que sus actividades institucionales se realizan cada vez más a través de medios interactivos y de masas. Se trata de un proceso de alta modernidad –como la urbanización y la globalización– o, como lo define Verón (2005), uno que marca la segunda fase de la integración de las tecnologías de la comunicación en las sociedades industriales, afectando las lógicas que operan en las relaciones de producción de sentido. La mediatización también es un rasgo fundamental de la música popular y por tanto determina parte del actuar de los músicos debido a que contribuye a la definición pública de ellos, como se ha visto en los casos de Dylan y Bono.

El proceso de mediatización “no sólo conduce a una mayor presencia de los medios de comunicación en la cultura y en la sociedad, sino que también motiva que otras instituciones y ámbitos dependan de ellos y de sus lógicas” (Hjarvard, 2016; p. 240). En el caso de esta investigación, aquello considera a la prensa de cultura y espectáculos, a la industria musical y a los propios músicos. Por “lógica mediática” se entiende a aquellos procedimientos convencionalizados que caracterizan a los medios de comunicación y que, según Altheide y Snow (1979), crean una interpretación particular del mundo. Por ejemplo, esa reciente colonización del discurso público por el entretenimiento mediatizado referida por Alonso (2018) y a la cual tanto el sistema político como los artistas –entre ellos, los músicos– se han debido adaptar, entrando como voceros a la arena política.

⁵ Hjarvard distingue a este proceso de cambio social de largo plazo debido a los medios de comunicación, al que llama mediatización, del concepto mediación, el cual entiende como la comunicación a través de un medio específico.

La propia música llega a los oyentes a partir de un proceso de mediatización. El musicólogo chileno Juan Pablo González, en una conferencia presentada el año 2000 en Madrid, citada por Fouce (2003), enfatiza que aquello ocurre dentro de un esquema sociocultural, a través de los medios de comunicación, las industrias culturales y los poderes públicos, y dentro de un discurso o narrativa. Todo esto va determinando cómo se escuchan esas canciones y, por ende, cómo se encuadra a sus creadores e intérpretes. Así, la posible significación política de un repertorio o de una parte de él también transcurre a través de la mediatización. Shuker (2017, pp. 224-227) subraya el rol crucial de la prensa musical en cuanto a investir de significancia ideológica a la música popular desde la emergencia de la llamada cultura rock, a partir de la publicación de revistas como *Rolling Stone* y *Creem* en Estados Unidos y *New Musical Express (NME)* en Inglaterra, las cuales para legitimarse de forma más amplia comienzan a abarcar tópicos relacionados con la contingencia y otros que construyen nociones de autenticidad y mérito respecto de los músicos y sus obras. Eso requiere de músicos que no hablen solo de música. Mediante este proceso de mediatización, los músicos se convierten en más que músicos: se convierten en incumbentes políticos que, principalmente a través de entrevistas, participan en la negociación que se hace en los medios respecto de la significación política de sus repertorios así como de su propio posicionamiento político contingente.

Respecto de los músicos chilenos de la llamada generación *indie*, se abordarán hacia el final del próximo capítulo algunos hitos mediáticos relacionados con ellos y la contingencia política nacional que ayudan a entender la problematización planteada en esta sección y, en consecuencia, uno de los propósitos de la investigación.

1.3 Lo político y el concepto de generación

A propósito de esta noción de generación *indie* recién mencionada, resulta importante ahondar en este concepto para que a posteriori se comprendan mejor parte de los criterios de selección de los músicos de la muestra. Porque, en efecto, se trata de un

grupo de personas vinculadas generacionalmente a partir de los acontecimientos políticos del Chile reciente.

En el pensamiento social contemporáneo, la noción de generación ha sido útil para referirse y comprender a aquellos grupos de agentes socializados en unas mismas coordenadas temporales, debido a que pone el énfasis en lo social para así diferenciarla de la noción –más biológica– de edad; lo que configura una generación no es compartir la fecha de nacimiento. En ese sentido, es, según Bauman (2007), una “llamada o un grito de guerra para llamar a filas a una comunidad imaginada o más precisamente convocada” (p. 370).

Como lo señalan Leccardi y Feixa en *El concepto de generación en las teorías sobre la juventud* (2011), este ha tenido relevancia para las humanidades y las ciencias sociales desde Karl Mannheim y José Ortega y Gasset al propio Zygmunt Bauman, desarrollándose en tres momentos históricos que corresponden a su vez a tres marcos sociopolíticos precisos: en la década de 1920, en el período entreguerras; durante la década de 1960, cuando se vuelven evidentes una serie de conflictos generacionales; y a partir de la década de 1990 con la aparición de la sociedad en red. En 1923, Ortega y Gasset plantea en *La idea de las generaciones* que las personas nacidas en una misma época pueden compartir una misma sensibilidad vital, opuesta a la generación previa y a la posterior, la que define su misión histórica independiente de su origen de clase. Esa misión no abarca a todos, pues las generaciones coexisten parcialmente y, como también lo hace ver Bauman (2007), no todos los contemporáneos se pueden considerar contemporáneos. Mannheim, considerado fundador del enfoque moderno del tema de las generaciones según consignan Leccardi y Feixa, plantea en 1928 que lo que configura una generación es esa parte del proceso histórico que los jóvenes de igual edad-clase comparten: la generación en sí. El vínculo generacional, entonces, surge de “la presencia de acontecimientos que rompen la continuidad histórica y marcan un antes y un después en la vida colectiva” y del hecho de que estas discontinuidades “sean experimentadas por miembros de un grupo de edad en un punto formativo en el que el proceso de socialización no ha concluido (Leccardi y Feixa, 2011, p. 17). Medio siglo después, el

sociólogo Philip Abrams (1982) expandió la noción histórico-social de la generación de Mannheim y la relacionó con la noción de identidad, considerada como el vínculo entre las dos dimensiones del individuo y la sociedad. Así, las generaciones serían el medio por el que dos calendarios distintos –el del curso de la vida y el de la experiencia histórica– se sincronizan, funden y transforman.

En el ámbito de la música popular, Denisoff y Levine (1970) aplicaron estas definiciones para entender la ideología presente en la música de la década de los 1960 – en particular, del rock y el folk estadounidense– entrelazada con el movimiento contracultural de ese país. Y recalcan el entendimiento de generación como un tipo particular de identidad o ubicación, que abarca grupos de edad relacionados e involucrados en un proceso histórico-social. Además, que cada generación tiene un "contacto fresco" diferente con la costumbre, la tradición y el pensamiento político. Además, en períodos de rápido cambio social, es probable que las generaciones desarrollen perspectivas y objetivos muy distintivos que entren en conflicto con los de las generaciones anteriores, lo que lleva a movimientos políticos juveniles como grupos que enfatizan conscientemente su carácter como unidades generacionales.

Más recientemente, esta noción clásica de generación, entendida en términos nacionales, ha ido quedando obsoleta. Ulrich y Elizabeth Beck (2007) proponen una basada en un “cosmopolitanismo metodológico”, en una visión universal de los factores que afectan a las generaciones y que están relacionados con los procesos de hibridación cultural, las migraciones y una empleabilidad más precaria y flexible (Leccardi y Feixa, 2011, p. 28). ¿Cómo bautizar a los jóvenes que penetran hoy en este territorio, a la primera generación del siglo XXI? El propio Feixa (2000) se lo cuestiona y responde que a partir de tres tendencias de cambio que intervienen en ese proceso de referencia simbólica: el acceso universal –aunque no necesariamente general– a las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación; la erosión de las fronteras tradicionales entre los sexos y los géneros; y el proceso de globalización cultural que también conlleva nuevas formas de exclusión social a escala planetaria. En esa generación, entonces, aparecen con fuerza códigos que han ido marcando diferencias en

expresiones como el lenguaje verbal y no verbal, la estética (o la moda), los sistemas de valores y las producciones culturales (p. 83).

1.4 El discurso de lo *indie*

La industria musical es parte medular de la(s) industria(s) cultural(es) e históricamente ha mantenido una relación algo tensa con los músicos populares pues, como se refirió antes, desde fines de la década de 1960 que estos han prestado parte de sus creaciones a una (contra/sub)cultura que permanentemente mira con recelo a un *mainstream* que busca cooptar esas expresiones rebeldes para convertirlas en objetos de mercado, como el caso paradigmático del primer rocanrol (Hesmondhalgh, 2012). Esta disyuntiva fue la que posibilitó el surgimiento de una escena musical más pequeña, que ha logrado levantar una industria paralela (Graham, 2016) y que desde la prensa y la academia se ha denominado como *indie*.

El término *indie* ha sido usado en la discusión sobre música popular para describir una forma particular de organización industrial –distinta de la de las compañías multinacionales, ya adulta, encasillada y con géneros homogeneizados– asociada a una estética y postura musical enlazada con un set de valores, con la autenticidad en el centro (Hesmondhalgh, 1999). Este segmento de la música popular que se define por su carácter y forma adaptativa respecto de los cambios en la industria musical más *mainstream* en orden a preservar su lógica de autenticidad y otredad (Hibbett, 2006) en general resiste el hipercomercialismo y glorifica la autogestión (Shuker, 2017). “El *indie* hace una enorme inversión en la diferencia, preocupado por lo que no hay que ser” (Bannister, 2006, p. 58). Lo independiente se apropia, así, de la llamada estética DIY o *do it yourself* con la que se asoció al movimiento punk a fines de la década de 1970, por lo que se comenzó a hablar de *indie* de manera más sistemática a partir de la década de 1980.

Los periodistas que ejercen la crítica musical y las clasificaciones vernáculas de audiencias, han asociado colectivamente a este tipo de pequeñas industrias bajo el concepto de *independiente o indie*. Estos pequeños sellos usualmente parten en las

direcciones particulares de una o dos personas que hacen ellos mismos todas las tareas para el lanzamiento comercial de sus grabaciones: desde hacer los arreglos contractuales con músicos a organizar las finanzas, desde diseñar y empaquetar a hacer actividades promocionales y organizar la distribución (Strachan 2007, p. 247).

Lo *indie* tiene una dimensión operativa, industrial si se quiere, que a su vez tiene asociada la dimensión valórica recién referida. Pero no es la única, pues músicos que operan desde la independencia y sellos independientes ha habido desde antes de la aparición del concepto *indie* y los sigue habiendo en expresiones tan diversas como el jazz, la música clásica o el folclor. La otra dimensión que distingue a lo *indie*, entonces, tiene relación con los elementos sonoros que lo particularizan como género musical. Bannister (2017, pp. 57-88) explica que en una primera instancia y tras el influjo post punk de fines de la década de 1970 e inicios de la de 1980 el sonido *indie* se representa a partir de bandas de hombres blancos con guitarras eléctricas, bajo y batería que graban discos para sellos independientes y que difunden a través de redes de medios de nicho una música basada en un canon distinto (The Velvet Underground, Joy Division, The Byrds) al de la industria mayoritaria. Se distingue, entonces, como una respuesta a la consolidación del negocio corporativo de la música popular durante la década de 1970, ese *mainstream* que representa simbólica y materialmente el rock de estadios pero también una música que gana en respetabilidad volviéndose virtuosa, compleja e intelectual; por eso también el *indie* toma cierta distancia de vertientes de vanguardia y experimentales.

Con el nuevo siglo, ese primer canon *indie* ha ido diversificando su sonido a partir de un abaratamiento del acceso a tecnologías que ha permitido a estos músicos mejorar la calidad de sus grabaciones e incorporar influjos de la electrónica, el hip-hop y el folk (Fellone, 2018), añadiendo a su paleta instrumental desde sintetizadores y *samplers* a mandolinas y ukeleles. Pese a esa diversidad de prácticas musicales que actualmente se agrupan bajo éste, el sonido *indie* persiste por lo general en renegar del virtuosismo, tanto a nivel de la ejecución instrumental como de la manera de cantar, abrazando lo simple y hasta austero como marcas de autenticidad. Asimismo, utiliza el

formato de canción pop contemporáneo pero al mismo tiempo lo desplaza, subvirtiéndolo en distintos niveles y revistiéndolo de influencias diversas, a veces disímiles o aparentemente contradictorias. Para la música *indie*, la hibridación es clave.

Con esas características, durante este siglo XXI la música *indie* se ha posicionado a nivel internacional como un género más central dentro del campo de las músicas populares, en gran medida partir del influjo de medios de comunicación digitales y especializados que han conseguido un estatus de referenciales, como Pitchfork o Hype Machine. Esto ha ido tensionando a lo *indie* a partir de sus discursos⁶ asociados desde su concepción como concepto.

En términos más amplios, varios investigadores han discutido sobre las tensiones que se han dado entre la independencia creativa y lo comercial. Han argumentado que el proceso creativo autónomo ha sido a menudo mitificado por artistas e industria para camuflar trabajos con propósitos netamente comerciales. “El *ethos* independiente no solo alentó y ayudó a establecer una gama de identidades discursivas, prácticas y relaciones sociales alternativas, sino que también ha proporcionado oportunidades para que los artistas justificaran y diferenciaron sus operaciones dentro de la industria de la música” (Wendel, 2008, p. 27). Entonces, dicen que dentro del proceso de la industria de la música popular se ha vuelto muy difícil dibujar líneas para diferenciar cuáles son decisiones creativas y cuáles comerciales (Negus, 1995), pues los discursos se van acomodando, dependiendo de las circunstancias y en distintos niveles: pequeños ajustes o modificaciones mayores; con estrategias de convergencia con lo que se cree que el otro quiere oír o con estrategias de divergencia (Giles et al., 1987). De todas formas, el discurso de la independencia en la música popular –íntimamente ligado al concepto de

⁶ Cuando en esta investigación se hable de discurso, se entenderá como aquel enunciado que trasciende los aspectos lingüísticos formales y que por ende puede expresarse a través de una pieza cultural como una canción, con estructuras y procedimientos institucionalizados de conocimiento (en este caso, de la industria musical) y que opera por la conexión de ese conocimiento y el poder (Foucault, 2002). Ese discurso se produce según las condiciones socio-discursivas que lo rodean y así sostiene su legitimación desde el pragmatismo de acuerdo con los contextos y se adecúa a los dictados sociales (Van Dijk, 2000, 2015). Entonces, la producción de los discursos culturales se encuentra sometida a un control, referido a su propio ámbito de acción.

autenticidad– continúa sirviendo para diferenciar formas del capital cultural musical a partir de lo oposicional: *mainstream* versus *indie*, auténtico versus comercial-falso (Fonarow, 2006).

Más allá de lo anterior, lo cierto es que el músico se ha convertido en un actor sumamente flexible y multidisciplinario, quizás autónomo en cuanto a sus objetivos artísticos pero no necesariamente en cuanto a la institucionalidad debido a que necesita vincularse con ella para su subsistencia material, ya sea desempeñando funciones administrativas, publicitarias y comerciales que antes estaban asignadas a otras instancias, postulando a fondos y otros apoyos de instituciones gubernamentales, o realizando otros trabajos *freelance* como dar clases, grabar canciones a otros músicos o hacer *jingles* (García-Canclini, 2012). Así, las compañías y los músicos independientes a menudo parten desafiando las prácticas tradicionales del negocio *mainstream* en sus discursos pero en algún punto se encuentran con una encrucijada: sobrevivir en su precario estatus de independientes o bien intentar ocupar parte del espacio dejado por las multinacionales (Lee, 1995), con las consecuencias que aquello pudiera tener en cuanto a condicionar la expresión de sus músicos para volverla más inocua y comercial, como un nuevo *commodity* para el mercado (Hesmondhalgh, 1996, 2012). Esto puede condicionar la comunicación de lo político en las canciones que componen y publican y es uno de los aspectos que esta investigación indaga.

Las interacciones entre la dimensión operativa –industrial– del *indie* con la dimensión valórica y la dimensión de género musical tensan al concepto –y a su discurso asociado– de las maneras recién expresadas, pero también de otras. Según los más críticos del *indie*, por ejemplo, tales tensiones esconden un origen más bien burgués del concepto, íntimamente ligado al neoliberalismo, que exalta la distancia irónica de la política bajo una máscara de rebelión (Greif, 2011) y cultiva el individualismo como la falta de compromiso con proyectos colectivos (Lenore, 2014). Lo *hipster* –el término que se usa para referirse críticamente a este discurso– representa a aquellas clases medias urbanas, clases creativas, con una precariedad vital y laboral que busca ser suplida o disfrazada con un capital cultural en forma de consumo desaforado de

novedades culturales y musicales de usar y tirar, el cual otorga cierto estatus de distinción simbólica (Bourdieu, 1998).

En su libro *Indies, hipsters y gafapastas* (2014), Víctor Lenore ahonda en estas ideas críticas. Considera dudoso que la denuncia irónica hallable en el *indie* contribuya de alguna manera a aumentar la conciencia social y, aún más, acusa de que esta permitiría esquivar la responsabilidad de elegir y posicionarse (políticamente), pues esta además se sostendría más bien desde problemáticas individuales derivadas de la incomunicación con el mundo adulto convencional. Además, que en su afán por distinguirse como moderno y cosmopolita el *indie* se decantaría por un cierto rechazo al tercermundismo –a lo latino– y por el alejamiento de los cánones de la clase trabajadora, de sus gustos. Políticamente, también, lo considera derrotista. “La cultura ‘moderna’, casi siempre alérgica a ‘lo público’, suele desconfiar de las instituciones, algo que también me parece una derrota” (p. 153).

Es cierto que, a diferencia de géneros musicales como el punk, el rap o cierta cantautoría, al *indie* no se le suele asociar con un compromiso social y un discurso político sostenido y más explícito. En efecto, el libro que ha explorado los antecedentes musicales del reciente estallido social chileno, *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (Ponce, 2019), considera solo de manera tangencial el *indie* de los 2000 y se enfoca más bien en el rap, la música urbana, el punk y la electrónica.

En una cuarta y última dimensión del *indie* considerado como una escena que, como tal, comparte lugares de actuación y medios de comunicación que la difunden, también se identifican tensiones. Garland (2019) evidencia críticamente cómo, en las escenas *indie* de Chile y Brasil, sus líneas entre interés musical, sociabilidad y promoción se tornan difusas, difíciles de desenredar, lo que conduce en parte a una confusión valórica sobre qué música *indie* –para esa escena– se ha hecho públicamente visible debido a su mérito artístico y qué música *indie* circula falsamente bajo ese nombre a través de lo que llama *alianzas del amiguismo*.

Todas estas tensiones en torno al concepto *indie* –de origen anglosajón pero de uso global– son importantes para el análisis de las canciones de los músicos chilenos que

aborda esta investigación, particularmente en cuanto a la comunicación de lo político desde el individualismo, la distancia irónica y las inquietudes de las clases medias urbanas y creativas.

Para concluir esta sección, considero relevante explicar que a lo largo de esta investigación utilizo el concepto *indie* para aglutinar a un grupo de músicos chilenos que comparten un espacio generacional común, así como las características de género musical antes mencionadas, un lugar específico en la industria musical, una dimensión valórica y una escena, lo que también considera el uso del término en las notas de prensa que se les han realizado. Esta aclaración es importante por dos razones: primero, por la diferenciación entre *indie* e independiente que ya se ha abordado pero que conviene explicitar. Este último término más bien apela a la dimensión industrial y, como informa el Observatorio de Políticas Culturales (OPC) de Chile, casi la totalidad de la producción discográfica local –desde la música folclórica hasta el jazz o la clásica– es materialmente independiente. En específico, el 98% de la producción fonográfica, que consiste en tirajes bajos –de 500 a mil copias– publicados en un 98,6% por pequeñas o microempresas (IMI-OPC, 2016). Por lo demás, como plantea Garland (2014), la independencia material ha sido el modo de producción musical en Chile para muchos artistas desde hace varias décadas, sobre todo después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 y el consecuente desmantelamiento de la industria discográfica nacional. La segunda razón tiene que ver con que este tipo de etiquetas suelen venir más bien de los medios de comunicación que de los propios músicos quienes, con matices y según sus periodos de desarrollo artístico, suelen desmarcarse de etiquetas. Pese a esto, el concepto es útil bajo las características explicadas al inicio de este párrafo para la elección de los músicos –y canciones– que constituyen el núcleo de esta investigación.

1.5 Lo *indie* en Hispanoamérica

Con diferencias y particularidades, quienes han investigado a las escenas de música *indie* en ciudades iberoamericanas de países como Argentina, México y España

coinciden en observaciones, diagnósticos y contextos que son de interés revisar para la presente investigación.

En Argentina, es hacia fines de la década de 1990 que un grupo de periodistas especializados comenzó a utilizar el concepto *indie*, importándolo de medios de comunicación ingleses y estadounidenses. Boix (2019) explica que a partir de la primera década de los 2000, los usos de la palabra *indie* se generalizaron en la zona metropolitana de Buenos Aires y se volvieron cada vez más visibles. La palabra es vinculada especialmente con la música, pero también puede verse asociada con películas, editoriales, piezas de diseño y moda. Allá, el *indie* se convirtió en una posibilidad de renovación a partir de la llamada “tragedia de Cromañón”, un incendio ocurrido durante un recital de la banda de rock “chabón” o barrial Callejeros el 30 de diciembre de 2004 en un recinto de Buenos Aires, el cual dejó un saldo de 194 muertos y más de 1.400 heridos; la clausura de una gran cantidad de discotecas y locales perjudicó sobre todo a las bandas de ese estilo, surgido de las clases más populares. Ese mismo planteamiento guía al libro *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón* (Igarzábal, 2004). En él, se indica que el crecimiento de internet y la telefonía móvil y la llegada de las redes sociales fomentaron que pequeños circuitos de bandas formaran sus propios sellos discográficos y se inclinaran por la autogestión a la hora de grabar, editar, distribuir y promocionar sus discos y presentarlos en vivo: todo ello, más el influjo de la ética de trabajo de predecesores locales como Daniel Melero, El Otro Yo y Suárez, configuró la escena *indie* trasandina.

Boix (2019) entiende al *indie* como “una manera de hacer” más que la identificación con ciertos códigos estéticos restringidos. Sería, entonces, la manifestación de una nueva relación con la música y con los medios de producción de música, con una lógica que escapa a la apropiación identitaria de los géneros musicales. Un par de años antes (Boix, 2017), analiza el caso de la música *indie* de La Plata –una ciudad universitaria cercana a Buenos Aires que ha sido cuna de figuras capitales de ese país como Virus o Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota– y concluye que si bien tiene rasgos asociables a las clases medias, el *indie* platense no es acotable solo a una

narrativa de clase social ni tampoco a una pauta de género musical, pues se ha diversificado y desprendido de categorizaciones iniciales, lo que ha producido “versiones localizadas” En el caso de La Plata esto tiene que ver con acentuaciones morales relacionadas con lo relajado, lo “anticareta” y lo rockero que no solo involucran a los músicos y sus identificaciones sino que a sus vinculaciones: sus redes de amigos, lugares, recorridos urbanos, redes universitarias, ingresos débiles y comunicaciones intensas (p. 20).

Quiña (2014), centrándose en Buenos Aires, considera que también la producción de música independiente representó una “valiosa estrategia de supervivencia” de muchos músicos que habían perdido sus empleos en la crisis política y económica de comienzos de los 2000 bajo la presidencia de Fernando de la Rúa. Luego, con la recuperación económica, se reconoció la capacidad de la música independiente de constituirse en una pequeña industria cultural –dentro de un sistema capitalista contemporáneo– que, inclusive, comenzaba a institucionalizarse y profesionalizarse. “Amén de ello, no dejó de representarse como un espacio donde primaba la diversidad y originalidad musical, los vínculos horizontales, el amor a la música y el desinterés comercial” (p. 124).

En México, el *indie* constituye una escena esencialmente urbana y trans-local, que tiene sus nichos principales en las escenas de la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey. Al igual que en otras latitudes, el término empezó a instalarse en los medios de comunicación, los sellos y los propios músicos a finales de los 1990 y sobre todo a principios de la siguiente década, algo que González (2015) indagó a partir del análisis de dos revistas del estilo: Marvin e Indie Rocks! En su definición, destaca el rol de internet en cuanto a expandir su rango de audiencias a través de redes sociales como MySpace y el de marcas comerciales que apostaron por una relación con artistas con un discurso que pone en el centro a la autonomía creativa.

Cornejo-Hernández (2008), a través del estudio de los estilos de vida en la escena *indie* de la zona metropolitana de Guadalajara, descubre que entre sus particularidades, además de la “hibridez de los estilos musicales” a partir del influjo de

la electrónica y del rock, contiene la paradoja de la relación global-local, es decir que hay manifestaciones que evidencian unas ganas crecientes de consolidar este *indie* más allá de las fronteras de la ciudad (pp. 36-37). Esa paradoja es aún más manifiesta en la ciudad fronteriza de Mexicali, según Agúndez (2010), a partir de su cercanía con Estados Unidos y en particular con algunos de los eventos más importantes de la música independiente global, como el festival de Coachella Valley. Aquí, los mexicanos *indie*, son definidos como “jóvenes de clase media con visa” para cruzar la frontera, ir a un concierto, y poder volver a su país.

En España, el *indie* emerge a partir de la aparición de una serie de grupos al término de la década de 1980 que se caracterizaban por ejecutar un pop de guitarras ruidosas y cantar en inglés para desmarcarse de escenas previas, como la Movida –que surge tras el fin de la dictadura franquista–, además de evitar el posicionamiento político explícito en las letras para diferenciarse del rock radical vasco y otras escenas de ese tipo. Enseguida, aparecen discográficas independientes y un gran número de fanzines (Gil, 1998) que se alínean con esa idea anglosajona del *indie* en cuanto espacio de mayor libertad para la expresión creativa que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura. Fouce y Del Val (2016), en tanto, ponen el acento en el tránsito que experimenta el indie en España hacia otro estado –en particular, desde los 2000– a partir del aumento de su divulgación en diversas revistas, suplementos y medios de comunicación, la creación de una serie de festivales y, en el caso de las bandas, la decisión de cantar en castellano y acercar las temáticas de las letras a hechos cotidianos.

La revista especializada *Rockdelux*, que dejó de imprimirse en 2020 pero aún tiene existencia como medio digital, fue clave en la configuración de esta escena musical en ese país, así como en la construcción de un discurso sobre el *indie* en España a partir del establecimiento de sus valores musicales y extramusicales, en un proceso que se desarrolla a partir de la década de los 1990 y que tiene un auge –que se refleja en sus ventas– hasta 2009. Según apunta Leoz-Aizpuru (2015), *Rockdelux* es la revista que censa la escena, que relata su historia desde un estado embrionario y que

después incluso la pone en cuestionamiento. Hace y deshace, afirma, definiendo qué propuestas pueden considerarse como *indie* y cuáles no:

se deduce que independiente e indie no significan lo mismo. Ser independiente, en cuanto a funcionamiento, autogestión, vías de distribución, etc. no significa ser considerado indie. La escena indie, tal y como la considera la revista, reúne a una serie de grupos que combinan ciertos rasgos estilísticos además de funcionar en un sello independiente, pero tampoco este es un elemento definitorio (p. 432).

La influencia de *Rockdelux* no se circunscribe a España. Ha tenido alcance regional a partir de su distribución –irregular y con desfase– a Chile, México y Argentina. A partir de la escasa prensa musical disponible, tuvo impacto en periodistas, músicos y audiencias jóvenes del Chile de los 2000. Incluso su director editorial, Santi Carrillo, estuvo en 2013 en Santiago para participar como expositor en la feria de la música Pulsar.

1.6 Los años del nuevo siglo y el *indie* en Chile

En Chile, el término *indie* recién comienza a ser usado en los 2000, tras la crisis de las compañías multinacionales (Hernández y Tapia, 2017) y en un contexto político particular.

Dicho contexto político está marcado por la llegada al gobierno de Ricardo Lagos (el año 2000), el primer presidente socialista desde Salvador Allende (1970) y por la desaparición de las esferas del poder del exdictador Augusto Pinochet, cuya posición se debilitó enormemente tras el arresto y proceso judicial que vivió en Londres, Inglaterra, entre octubre de 1998 y marzo de 2000. Así, durante la primera década del siglo XXI, Chile inició una nueva era de liberalización política y un resurgimiento del desacuerdo político y la acción ciudadana. Ejemplos vívidos de este proceso son las masivas demostraciones estudiantiles de 2006 y 2011, y el movimiento ambiental de 2010 y 2011 (Etchegaray et al., 2018).

El contexto de la industria musical en esos años también resulta paradigmático. A comienzos de los 2000, las compañías discográficas multinacionales –como BMG,

Sony, Universal y Warner– dejaron de contratar artistas locales e incluso algunas cerraron sus oficinas de Artistas y Repertorios (A&R) en Chile (Urrea, 2006). Esas decisiones críticas derivaron de la tendencia mundial a consumir música gratis a través de las plataformas P2P y de *streaming* de internet, lo que a nivel local se expresó con más crudeza tratándose de un país con un mercado pequeño (IMI-OPC, 2016), de 18 millones de habitantes, versus los 129 millones de México o los cerca de 50 millones de Colombia, Argentina o España. En el texto *A la luz del repertorio* (2019), el periodista David Ponce precisa que en una primera instancia estas compañías extranjeras optaron por aliarse con la televisión, mientras duró la moda de los programas de talento o *reality show* musicales a mediados de la década de los 2000. “Luego de ese proceso, la industria disquera a gran escala representada por las filiales locales de compañías transnacionales dejó definitivamente de ser relevante en la música chilena a mediados de la primera década del siglo” (Ponce, 2019, p. 47).

Todo ello tuvo como contraparte el aumento en la creación y la producción musical chilena, con la emergencia de pequeños sellos independientes de corte nacional, algunos incluso autogestionados por los propios artistas, a través de los cuales comienzan a editarse los discos de esta generación *millennial*⁷. En el texto de Ponce, que es parte de un libro que compendia el trabajo de tres décadas de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), se despliega una lista de disqueras y lanzamientos relacionada con el período de estudio de la presente investigación y se da cuenta, citando datos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, de cómo el recuento de fonogramas editados termina por superar los mil títulos anuales a partir de 2013. Allí también se evidencia la coexistencia de sellos de catálogos grandes o medianos dedicados a géneros musicales

⁷ Según estudios generacionales como los de Howe y Strauss (2007) y Taylor (2005), los *millennials* son los nacidos entre 1980 y 2000. Se trata de personas que han crecido en un contexto social fuertemente tecnologizado, tienen una fuerte orientación a sus propios fines –los que se vinculan de manera estrecha con su desarrollo personal– y asumen la realidad predominantemente desde lo individual.

específicos. Así es posible encontrar hip-hop y otros géneros afines en Potoco Discos y Dilema Industria, pop independiente en Quemascabeza, Cápsula Discos, Uva Robot, Piloto o Fisura, rock en Algo Records o Bym Records, además de una gama de disqueras que responde a la necesidad de determinados músicos de publicar solo sus trabajos, como es el caso de Francisca Valenzuela y la etiqueta Frantastic Records o las autoediciones de Javier Barria.

Esa independencia de facto tiene su correlato en lo artístico y discursivo. “También cambiaron los términos y algunos símbolos: se pasó a hablar de rock chileno a música independiente y, luego, pop independiente” (Hernández y Tapia, 2017, p. 20). En esos años surgen los primeros trabajos de nombres como Gepe, Javiera Mena, Fernando Milagros, Camila Moreno, Manuel García, Francisca Valenzuela, Nano Stern, Ana Tijoux y varios otros que hoy son referentes de primer orden de la música chilena del nuevo milenio (y los autores de las canciones que aquí se analizarán). Se trata de una generación que, además, ha logrado tener resonancia internacional a partir del mayor control que tienen sobre sus carreras. “Una cantidad importante de músicos chilenos ha sido capaz de establecer alianzas con sellos y distribuidoras internacionales para poner sus producciones en contacto con audiencias de otros mercados” (Ponce, 2019, p. 52). Esto, al punto de que un artículo del 4 de febrero de 2011 en el diario *El País* de España, y que fue la portada de su suplemento cultural, tituló “Chile, nuevo paraíso del pop”. La publicación se ha usado como un hito simbólico de los *indie* chilenos.

Gepinto (2005) de Gepe, y *Esquemas juveniles* (2006), de Javiera Mena, son las obras fundacionales de esta generación. Una a la que, en pleno proceso formativo, le ha tocado vivir procesos históricos que han marcado la vida colectiva del país y de la industria musical, por ende comparten cierta sensibilidad vital y enfatizan su carácter como unidad generacional conectada con la globalización cultural. Desde sus inicios, Mena ha demostrado interés, particularmente en sus letras, por hablar por “su” generación (Party, 2018), diferenciándola de las precedentes:

No lo analices más / esto va más allá / se puede comparar
Va con la dirección / de mi generación / que va a pasar / al siguiente nivel

(letra de *Al siguiente nivel*, 2006).

En distintos momentos de la historia chilena se ha producido la vinculación generacional de las canciones de la música popular con los procesos sociales en curso, aunque de maneras –y con intensidades– distintas. Como lo documenta la periodista Marisol García en su libro *Canción valiente* (2013), se ha dado desde los tempranos cantos folclóricos recopilados por Violeta Parra, el folclor⁸ cristalizado en la Nueva Canción Chilena (Víctor Jara, Quilapayún, los Parra) y el Canto Nuevo (Schwenke & Nilo, Sol y Lluvia), hasta el pop rock del conjunto Los Prisioneros y los albores del rap criollo a fines de la década de 1980. En términos de publicaciones académicas, se ha analizado especialmente a las músicas surgidas en torno al proyecto político de la Unidad Popular, coalición de izquierda que llevó al gobierno a Salvador Allende en 1970, y en torno a la resistencia a la dictadura de Augusto Pinochet (e.g., Bowen Silva, 2008; Cotonat, 2013; Errázuriz, 2009; González, 2016; Mamani, 2013; Miranda, 2011; Rolle, 2000). Las décadas posteriores no han sido especialmente abordadas y ese es uno de los propósitos de esta investigación, que se acotará entre 2005 (año del debut discográfico de exponentes fundacionales de la generación *indie*, como Gepe y Manuel García) y 2018 (año que puede marcar un cierre del ciclo *indie*, por la contratación de Javiera Mena y Gepe por parte de compañías multinacionales).

El contexto político para estos músicos es, además de lo recién expuesto, uno “en el que los partidos políticos de derecha y de izquierda han perdido legitimidad y representatividad, en el que la agenda política y social está en manos de estudiantes secundarios y universitarios y en que el Estado Chileno y sus instituciones aparecen más bien como instancias que vulneran los derechos” (Carreño, 2013, p. 194). Un escenario que no ha sido exclusivo de Chile y que ha motivado publicaciones en países como España, que son de interés para el presente proyecto debido a sus similitudes: Fouce y

⁸ Para esta tesis se ha optado por utilizar la variante folclor que, según FundéuRAE, es más usada en Latinoamérica que en España, donde prefieren escribir folclore como graffa hispanizada del término inglés *folklore*. Y si aparece escrito de otra manera, es porque es parte de una cita o de un concepto particular usado por algún autor citado.

Del Val (2016), por ejemplo, constataron que la politización de esa sociedad a partir de la crisis económica y el surgimiento de nuevos movimientos de generaciones más jóvenes desligados de los partidos tradicionales –que confluyeron en el 15-M de los “indignados”– ha repercutido en un proceso de politización progresivo de la comunicación de las canciones de los grupos de su escena musical *indie*, que, en términos generales, responde a las mismas características de la escena local. “Los contenidos de las canciones y de las declaraciones de los músicos han comenzado a establecer un diálogo con los problemas cotidianos (el paro, la falta de seguridades, los desahucios, el individualismo) porque esta es también la experiencia social de los músicos del *indie*” (p. 70).

1.7 El involucramiento político de los músicos *indie*

Estos músicos de la generación *indie* chilena han sumado participaciones en marchas, tomas y otros actos relativos a diversas causas durante el periodo de estudio de esta investigación, las cuales han sido una forma de involucramiento con la contingencia que, además, participa del referido proceso de mediatización de los músicos como voceros políticos. Por citar un par de ejemplos de distintos años: en 2012, Nano Stern y Chinoy cantaron en un concierto en apoyo al Movimiento Social por Aysén que pedía una serie de mejoras a la postergada situación de vida de chilenos en el extremo sur (Cooperativa.cl, 2012); en julio de 2016, Gepe cantó en una marcha en rechazo a una serie de reformas al sistema educativo convocada por la Confederación de Estudiantes de Chile (Confech) en conjunto con la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (Aces) y la Confederación de Estudiantes de Chile (Cones), en un escenario dispuesto por Alameda a la altura de metro Los Héroes. Y hay más: al igual que Gepe, Manuel García también ha estado en marchas por la educación, Javiera Mena ha cantado en marchas del orgullo gay y en tomas de liceos de mujeres, y Camila Moreno, en marchas medioambientalistas y feministas.

Junto con ello, también han aprovechado vitrinas públicas más masivas para vehicular su rechazo o apoyo a ciertas contingencias. Camila Moreno, en enero de

2010 en el Festival del Huaso de Olmué, en un show que compartió con Manuel García y Nano Stern dedicó la canción *Millones* a “quienes creen que con dinero lo pueden comprar todo, incluso un país”, aludiendo al empresario y entonces presidente electo Sebastián Piñera, lo que a ella le valió una pifiadera por parte de algunos asistentes (Cooperativa.cl, 2010). Dos años después, en el Festival de Viña el cantautor Manuel García sacó un papel en medio de su espectáculo y leyó un texto que se hacía cargo de reivindicaciones de los movimientos sociales, estudiantiles y mapuches, interpelando directamente al ya mandatario con una frase que ha sido replicada en posteriores instancias de protesta: “Los estudiantes no lo dejarán dormir si usted no los deja soñar” (Cooperativa, 2012). Álex Anwandter, en septiembre de 2013 utilizó la pantalla del canal de televisión estatal TVN para estrenar una canción –que aún permanece inédita– llamada *Michelle, no me traiciones otra vez*, dedicada a la entonces candidata a la Presidencia Michelle Bachelet, quien ya había ocupado el alto cargo entre 2006 y 2010; la volvió a interpretar en la Feria Internacional del Libro de Santiago (Filsa) y en la Feria de la Música Chilena Pulsar de ese año. El propio Anwandter, cuatro años después, utilizó la Cumbre del Rock Chileno de enero para fustigar la cultura rock por su carácter de “club de hombres” y pidió a la masiva audiencia del Estadio Nacional “más respeto para las mujeres y para la comunidad gay” (Contreras, 2017). Como ejemplo último, Gepe y Nano Stern publicaron sendos comunicados de prensa para visibilizar su marginación, un par de días antes, del Festival Migrantes organizado por el Ministerio de las Culturas, el Departamento de Extranjería y la Municipalidad de Santiago en diciembre de 2018 en rechazo a la decisión del Gobierno de restarse del Pacto Mundial para la Migración y a los dichos del subsecretario del Interior de la época respecto de que “la migración no es un derecho humano” (CNN, 2018).

En el mismo sentido, es interesante resaltar la convergencia de varios de estos músicos –Camila Moreno, Chinoy, Pascuala Ilabaca, Cadenasso y Perrosky– como participantes de un proyecto del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos destinado a conmemorar los sesenta y tres años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos a partir de la creación de canciones que abordaran alguna temática

relacionada con este tema en el país, tanto de la actualidad como del pasado: el disco *Música x Memoria* fue publicado el 2011 y estrenado con un concierto en la explanada del mismo recinto; esas canciones forman parte de la muestra analizada en esta investigación.

Estas tomas de postura públicas incluso los han llevado a polemizar entre ellos. Quizás el caso más resonante ocurrió para las elecciones presidenciales de fines de 2017 entre el líder de Ases Falsos, Cristóbal Briceño, y el principal creador de Dënver, Milton Mahan. El viernes 17 de noviembre, Briceño publicó en el Facebook oficial de su banda un “mensaje político” en el cual expresó su decisión de no votar: “Hay quienes no votamos porque amamos a nuestro país y nos rompe el alma verlo entregado a la sinvergüenzura (...) Cuando me abstengo lo hago con todo el espíritu cívico del que soy capaz” (The Clinic Online, 2017). Mahan, a través de una carta abierta, increpó a Briceño debido a las consecuencias negativas de que tal postura fuera replicada por otros jóvenes y que eso pudiera permitir que la “extrema derecha” se fortaleciera en el país. “Voy a ir a votar porque sé que este sistema está manejado por dos grandes movimientos empresariales; el privado y el público (...) ¿Por qué vamos a darle otra empresa más a los empresarios?”, escribió (The Clinic Online, 2017).

1.8 Diecinueve autores del *indie* chileno

Al finalizar esta sección, resulta pertinente presentar uno por uno a los autores de las canciones que, aplicados ciertos parámetros, forman parte de la muestra, no tanto en cuanto a sus biografías –para eso hay información de buen nivel y en constante actualización en sitios de divulgación como Musicapopular.cl– como en cuanto a las vinculaciones generacionales que ayudan a comprender mejor su inclusión en esta investigación.

Uno de los criterios de selección de la muestra de canciones a analizar –los cuales se abordarán un poco más adelante– es que se tratara de canciones compuestas, grabadas e interpretadas por autores chilenos (criterio que excluye los *covers*) calificables como parte de la generación *indie* con relevancia mediática tanto nacional

como internacional –es decir, que hubieran sido reseñados o entrevistados en Chile y en el extranjero y que hubieran realizado alguna gira fuera del país– y vigencia –que hubieran publicado sus discos debut el 2005 o después y que estuvieran activos a 2018 y, por ende, hubieran publicado su último trabajo entre 2014 y 2018–. Así, se llegó a un total de diecinueve nombres que, en su gran mayoría, son proyectos solistas. A continuación, se presentan en un orden relacionado con el volumen de su producción discográfica, factor que ha incidido en la cantidad de canciones incluidas de cada uno de ellos en la muestra analizada.

Gepe. Daniel Riveros nació en septiembre de 1981, creció en la comuna de San Miguel y se formó como diseñador en la Universidad Católica. Antes de incursionar como Gepe, en los primeros años de la década del 2000 formó el dúo Taller Dejao, un cruce de rock y folclor en formato bajo y batería en el cual Riveros tocaba este último instrumento y cantaba, además de ser baterista de Javiera Mena durante una temporada breve. Con Taller Dejao incluso publicó un disco: *El brillo que tiene es lo humano que le queda* (2004), editado con el sello independiente de Familea Miranda, banda de rock que es clave para la escena *indie* de esos años. Precisamente, evolucionó desde ese circuito hasta debutar como solista el 2005 y hacer llegar su música a un público cada vez más amplio, con una trayectoria que también se ha caracterizado por integrar a pares locales en sus producciones: Dadalú canta en *Namás*, de *Gepinto* (2005), Pedropiedra es parte activa del disco *Hungría* (2007) como bajista y percusionista y además participa en la canción *En la naturaleza (4-3-2-1-0)*, que abre el disco *GP* (2012), mientras que Javiera Mena canta en *Lienza*, de *Audiovisión* (2010) y en *Vivir*, de *Estilo libre* (2015). Además, graba un disco entero con Álex Anwandter, en un proyecto que es nombrado como *Álex & Daniel* (2013).

Manuel García. El cantante y guitarrista nacido en Arica en marzo de 1970 estudió pedagogía en historia y geografía en la Universidad de Tarapacá. Es reconocido por mezclar elementos de la tradición de la trova y del folclor local con géneros como el rock, el pop e incluso la electrónica, en un camino que inició con anterioridad a su incursión en solitario a partir –sobre todo– del grupo Mecánica

Popular entre finales de la década de 1990 y la primera mitad de la de los 2000, con quienes publicó tres discos. Debutó como solista en 2005 y desde entonces ha compartido escenarios en diversas ocasiones con Gepe, Nano Stern, Chinoy, Camila Moreno, Pascuala Ilabaca, Ana Tijoux, Javier Barría, Fernando Milagros y Francisca Valenzuela. Desde el disco electropop *Acuario* (2012) y su acercamiento a bandas *indie* del estilo como Astro, García ha tratado de expandir un poco más su propuesta musical.

Nano Stern. Nacido en marzo de 1985, Fernando Daniel Stern tocó en los grupos Matorral –de Felipe Cadenasso– y Mecánica Popular –de Manuel García– antes y en paralelo a sus estudios de composición en la Universidad Católica, a comienzos de la década de los 2000. Con solo 19 años de edad, se fue una temporada a Europa y a partir de esa experiencia configura su carrera en solitario, en la que se mezclan elementos de la fusión latinoamericana, el jazz, el rock y el folclor, y la cual se cristaliza con su disco debut en 2006. Desde entonces, ha tenido una importante presencia internacional (por ejemplo, es el único chileno invitado al icónico programa argentino *Encuentro en el estudio*) y, al mismo tiempo, ha compartido especialmente con sus pares locales Manuel García, Chinoy, Camila Moreno y Pascuala Ilabaca.

Perrosky. Primero fue un proyecto solista –del guitarrista Alejandro Gómez– y, con la inclusión de su hermano Álvaro en batería, un dúo. Originarios del norte de Chile (Copiapó), son uno de los nombres claves de la escena del nuevo rock independiente que mantuvo una intensa actividad de lanzamientos y conciertos durante la primera mitad de la década de los 2000, de los cuales son prácticamente los únicos sobrevivientes. En esa época, los hermanos Gómez –que habían estudiado en la Escuela Moderna de Música– eran más conocidos por ser la mitad de la banda Guiso y los impulsores del sello *indie* Algo Records. Su primer disco de larga duración se publicó en 2006 y, desde entonces, han combinado en sus producciones elementos del blues, el folclor y el rocanrol de vieja escuela. Han compartido escenarios con Gepe, Fernando Milagros y Cadenasso y, como dato anexo, el baterista fue parte de la primera banda de Cadenasso.

Álex Anwandter. Nacido en marzo de 1983, este autor –con estudios de psicología y de música en la Escuela Moderna– primero se hizo conocido como fundador y líder de la banda pop rock Teleradio Donoso, con quienes publicó un EP y dos aclamados discos entre 2005 y 2008. En esa época, también produjo el debut de Fother Muckers, grupo de Cristóbal Briceño que luego se convertiría en Ases Falsos. Debutó como solista con la nueva década (2010), aunque bajo el nombre Odisea. A partir del 2011 se inicia su salto a otros países, en particular México y Estados Unidos, donde incluso se instaló una temporada. Como se mencionó anteriormente, grabó un disco a dúo con Gepe, quien también ha participado de los lanzamientos en vivo de sus discos *Amiga* (2016) y *Latinoamericana* (2018) –al que también estuvo invitada Javiera Mena– y, además, ha compartido escenarios con Dënver, Camila Moreno y Ana Tijoux. Con Nano Stern se conocen del colegio.

Camila Moreno. Nacida en julio de 1985, esta cantautora con estudios de danza y música ha transitado desde los sonidos acústicos y de raíz folclórica hasta la electrónica, el pop y el rock. Esta diversificación de géneros viene de antes de dar por iniciada su travesía en solitario con un disco publicado en 2009, puesto que a mediados de los 2000 impulsó junto a Tomás Preuss –de la banda Prehistóricos– el dúo de corte *indie* Caramelitus, que cultivaba un pop electroacústico atmosférico, y las bandas de raíz latinoamericana Cuchara y Las Polleritas. Uno de sus primeros y mayores hitos fue la sorpresiva postulación al Grammy Latino de *Millones* en la categoría Mejor Canción Alternativa. Se ha presentado en diferentes escenarios del país, el continente y Europa, destacándose los festivales Vive Latino y Rock al Parque, y ha compartido conciertos con una mayoría de los autores de esta investigación.

Ana Tijoux. Nacida en junio de 1977 en Francia, es hija de chilenos exiliados en ese país. A su llegada a Chile, en 1992, cultiva amistades en la emergente escena hiphop, lo que posibilita –mientras estudia diseño gráfico en el Instituto Arcos– la formación de uno de los grupos más exitosos de ese género a nivel local a finales de esa década: Makiza, con quienes registra tres discos entre 1998 y 2005; menos conocido es su paso por la banda de acid jazz Alüzinati entre 2003 y 2004. Como

cantante, suma una serie de colaboraciones en grabaciones de los más diversos estilos, desde el bolero –en una versión de *Me gustas tú* junto a Lucho Gatica– al rock *indie* – en la canción *Amanecer* del grupo Tsunamis, banda que formó parte del sello Algo Records, creado por los hermanos Gómez, de Perrosky–. Debutó como solista en 2007 y con los años se ha convertido en una artista de alcance global. No solo ha compartido escenario con buena parte de los autores que abarca esta investigación, sobre todo en festivales, sino que incluso ha invitado a algunos a sus propias grabaciones: a Javier Barria, quien participa en *Mi mitad*, incluida en el disco *La bala* (2011) y, ya fuera del marco temporal de esta investigación, a Álex Anwandter, quien participa en el videoclip de *Antifa dance* (2020).

Fernando Milagros. Nacido como Fernando Briones en febrero de 1980 en la sureña localidad de Talcahuano, este diseñador teatral de profesión construyó su nombre artístico a partir de su militancia, durante tres años de comienzos de los 2000, en el grupo de *indie* rock Mariamilagros. Un poco antes, mantuvo un proyecto de música electrónica llamado Niñocicatriz. Su primer disco como Milagros llegó en 2007 y lo registró en su propia casa. Dentro de su proceso de internacionalización, destacan presentaciones en los festivales Primavera Sound y South By Southwest. Ha compartido escenario con parte importante de los autores de esta investigación y, en particular, ha contado con Gepe como colaborador en sus discos *San Sebastián* (2011) y *Milagros* (2017).

Ases Falsos. Cristóbal Briceño, nacido en junio de 1985 y con estudios de dirección audiovisual en la Universidad Católica, es el principal compositor de esta banda de pop rock que se funda hacia 2011 tras la reformulación de su anterior grupo, Fother Muckers, los que alcanzan a grabar cuatro discos entre 2007 y 2010 –sin contar EPs y otros registros–. Prolífico, Briceño mantiene además una carrera en solitario y otros proyectos paralelos como Los Mil Jinetes. La formación de Ases Falsos se completa con Simón Sánchez en bajo, Martín del Real en guitarra, Francisco Rojas en teclado y guitarra, y una serie de otros músicos que han itinerado. En festivales, han

compartido cartel con algunos de los autores incluidos en esta investigación. Su repercusión internacional se ha dado principalmente en Perú y México.

Pedropiedra. Nacido en abril de 1978 y con estudios en la Escuela Moderna de Música, Pedro Subercaseaux inició su recorrido artístico a finales de la década de 1990 como integrante de los grupos Tropiflaite, CHC, Yaia y Hermanos Brothers, que indistintamente exploraban sonoridades afrocaribeñas, electrónicas y hiphop. Con estos últimos, incluso obtuvieron un inesperado premio como Mejor Artista Independiente en los MTV Latinos de 2003 a partir de la alta rotación obtenida por el video para la canción *Santiago 2002*. Hacia 2007 se instala temporalmente en México, lo que posibilita el inicio de su carrera solista, la cual ha tenido varias estaciones internacionales a nivel continental. Ha compartido escenarios con varios de los autores presentes en esta investigación y ha colaborado en particular con Gepe, quien participa con coros en el disco *Cripta y vida* (2011) y en voz –y como coautor– en la canción *Granos de arena*, de Emanuel (2013).

Javiera Mena. Nacida en junio de 1983 y con estudios en composición y arreglos musicales en la academia Projazz, ha apostado por una decidida internacionalización, la cual la ha llevado a instalarse por largos periodos en España – como una segunda residencia– y otros tantos en Argentina y México. Sus incursiones musicales partieron desde una electrónica más experimental y de computador, para luego desembocar en canciones acústicas y en formato de trío; así sumó una serie de actuaciones relevantes en el circuito *indie* de comienzos del nuevo siglo (un disco que recoge esa etapa se editó en 2012: *Primeras composiciones 2000-2003*). Pero, sobre todo, Mena es reconocida por sus temas electropop que ya aparecen en su trabajo debut de 2006 y que empiezan a dominar su repertorio progresivamente con cada nuevo lanzamiento. Ha compartido escenarios con algunos de los autores presentes en esta investigación, pero sobre todo Gepe ha sido un aliado musical con quien además ha contado en sus discos *Esquemas juveniles*, de 2006, (en las baladas *Sol de invierno* y *Cámara lenta*) y *Otra era*, de 2014 (en *Sincronía*, *Pegaso*).

Dënver. En la localidad de San Felipe, ubicada en la Región de Valparaíso, Milton Mahan y Mariana Montenegro fundaron este dúo *indie* hacia 2004. En su propuesta se funden las baladas, el *chamber pop* y la electrónica bailable. Debutaron en disco el 2008 pero es a partir de 2011 cuando inician un rápido proceso de internacionalización por países como México, España, Argentina y Colombia. En sus producciones, contaron con las colaboraciones de Cristóbal Briceño, de Ases Falsos, en *Concentración de campos (Fuera de campo, 2013)*, (me llamo) Sebastián en *Los vampiros* y Pedropiedra en *Sangrecita (Sangre cita, 2015)*. El dúo se disolvió definitivamente en 2018.

Pascuala Ilabaca. Si bien desarrolla su carrera desde Valparaíso –donde se licenció en ciencias y artes musicales–, esta artista nacida en 1985 en España ha residido en varios países y además ha desarrollado una constante carrera internacional, con habituales giras por Europa con una música de raíz folclórica no solo chilena sino que también se nutre de otras tradiciones étnicas del mundo. Debutó discográficamente en 2008 y en Chile también han sido profusas sus presentaciones, en las cuales ha compartido con gran parte de los autores de esta investigación, desde Javier Barría y Pedropiedra hasta Francisca Valenzuela. El documental *Temporary Valparaíso*, que el realizador francés Vincent Moon grabó en 2009 en la ciudad puerto, es un interesante registro que reúne a Ilabaca, Chinoy, Camila Moreno, Gepe y Fernando Milagros.

Francisca Valenzuela. Nacida en marzo de 1987 en Estados Unidos e hija de padres científicos, irrumpió en la escena musical del país en 2006, mientras era estudiante de periodismo de la Universidad Católica. Su debut discográfico ocurrió un año después y, pese a trabajar desde la independencia, ha logrado una muy buena difusión radial desde el inicio de su carrera. Este aspecto es el que algunos podrían esgrimir para poner en cuestión su inclusión en esta lista de autores –hay medios *indie* nacionales que no la incluyen en sus coberturas–, sin embargo, ya se explicaron las dimensiones que esta investigación consideró para poner en función el concepto *indie* y bajo esos parámetros es que ella fue incluida. Incursionó con su propio sello, Frantastic Records, y su propio evento, Ruidosa Fest, encuentro pionero para la

visibilización del trabajo de profesionales mujeres de la industria musical local en el cual han participado casi la totalidad de las autoras de esta investigación: Javiera Mena, Dadalú, Pascuala Ilabaca, Camila Moreno y la propia Valenzuela.

Javier Barría. Nacido en diciembre de 1979, estudió licenciatura en artes mención en música en la Universidad de Chile. A partir de 2005, ha publicado más de una decena de producciones –grabadas en su propio estudio portátil– y también ha incursionado como productor. Su carrera, generadora de un pop rock sofisticado con matices de folk, electrónica y jazz, se ha construido desde una rigurosa autogestión, con un uso intensivo de las plataformas digitales y con frecuentes presentaciones en vivo en distintas salas y bares a lo largo de Chile y de países como Perú, Argentina y Colombia. Ha grabado con Ana Tijoux tanto como solista cuando cuando formaba parte de la banda Alüzinati, participó en el concierto de despedida –temporal– de Camila Moreno en 2018 e invitó a Cadenasso a tocar trompeta en *Campo quemado*, canción de su disco de 2018 *Estación Pirque*.

Cadenasso. Nacido en enero de 1978 y con estudios de publicidad, Felipe Cadenasso comenzó a desarrollarse como solista en 2006. Previo a ello, integró los grupos de rock más clásico Los Precarios y Fruto Prohibido. Matorral es su proyecto de mayor repercusión, agrupación que formó el 2001 y que continúa en actividad a la par de su carrera en solitario, con la cual ha editado tres discos entre 2009 y 2018. Se ha presentado a lo largo del país y también en Argentina. Además de guitarrista, es cantante, compositor y, más recientemente, trompetista y tecladista, además de productor musical vinculado al sello *indie* Cápsula Discos. En su banda de apoyo ha contado con, entre otros, Álvaro Gómez de Perrosky e Ítalo Arauz de Matorral, quien a su vez ha tocado con (me llamo) Sebastián y Javier Barría.

Dadalú. Nacida en diciembre de 1981 y con estudios de traducción, Daniela Saldías ha llevado adelante una carrera musical versátil como partícipe de proyectos ligados a estilos diversos –pop electrónico, folclor– como Iris, Juliarose y World Music. A partir de 2004, se hizo conocida en el circuito *indie* como integrante de Colectivo Etéreo, una banda poco ortodoxa e influenciada principalmente por el

hiphop. En 2011 publicó su primer disco solista y en algún momento fue parte del sello Neurotyka, en el cual Dënver y Fernando Milagros también publicaron algunas de sus primeras grabaciones. En el extranjero, ha tocado principalmente en Europa y uno de sus hitos fue precisamente el haber sido seleccionada junto a otros seis músicos para participar de *Gonzervatory*, una residencia de trabajo y clases en París con el músico ganador del Grammy Chilly Gonzales.

(me llamo) Sebastián. De Maipú, Sebastián Sotomayor nació en julio de 1987 y estudió música en la universidad Uniacc. Su carrera en solitario se inició con la publicación de su primer disco en 2010 y progresivamente ha logrado repercusión internacional, tocando en diferentes ciudades de Estados Unidos, México, Chile, Perú, Uruguay, Argentina, Puerto Rico, España, Alemania y Países Bajos. Sobre todo, ha tenido cierta relación colaborativa con Dënver y con el productor e ingeniero Mowat, quien también ha trabajado con Cadenasso y Chinoy.

Chinoy. Nacido en la ciudad puerto San Antonio en enero de 1981, Mauricio Castillo rápidamente pasó de tocar en bares de Valparaíso –donde algún tiempo estudió arte en la universidad– a ser un fenómeno de visitas en la plataforma digital MySpace y, así, fue apoyado inicialmente por Manuel García. El 2009 publicó su disco debut, aunque muchas de las canciones de esa etapa previa no se incluyeron y jamás se registraron formalmente. El músico ha sido proclive al trabajo en vivo e itinerante, por lo que ha compartido escenarios con parte importante de los autores de esta investigación –en particular, con aquellos más relacionados con el formato de cantautoría– mientras que en el extranjero se ha presentado en Colombia, México y Alemania, e incluso se radicó por un tiempo en Argentina.

Otra de las conexiones clave de una parte importante de estos autores se da a partir del trabajo como productor musical de Cristián Heyne⁹. Varios de ellos han confiado en él para la grabación de algunos de sus discos más importantes: *Esquemas*

⁹ Heyne, de profesión periodista, se inició como músico en la banda Christianes –que tuvo un *hit* con la canción *Mírame solo una vez*– y Shogún, este último su proyecto más personal. Ha trabajado a la vez con bandas muy *underground* –como Luna in Cielo– y muy *mainstream* –los exitosos grupos pop Supernova y Stereo 3–.

Juveniles, Mena y Otra era (Javiera Mena); *Audiovisión, GP y Estilo libre* (Gepe); *Música, gramática, gimnasia* (Dënver); *Rebeldes* (Álex Anwandter); *San Sebastián y Nuevo Sol* (Fernando Milagros); *Panal y Mala madre* (Camila Moreno); *Aló* (Pedropiedra). También ha trabajado con (me llamo) Sebastián en algunas canciones y con Chinoy, en un proyecto discográfico que finalmente no cristalizó.

CAPÍTULO 2. COMUNICACIÓN EN LAS LETRAS

Junto letras por el camino /
letras que forman un nombre /
ese nombre es mi destino.
(Milagros, *Puzzle*, 2014)

Por el carácter más abstracto del campo y su objeto de estudio (Noya, Del Val, y Muntanyola, 2014, p. 543), la literatura no muestra una metodología de análisis de canciones (letra y música) que sea de amplio uso. La gran mayoría se enfoca, como ya se ha explicado, en lo lírico, aunque con recursos diferentes. Por citar un par de ejemplos, en publicaciones académicas se encontraron desde un análisis retórico y semio-lingüístico de las canciones de propaganda del Partido Popular y el Partido Socialista españoles entendidas como ejemplos de discurso político oral (Screti y Jiménez, 2009) y un análisis retórico de las letras de la banda de rap Public Enemy para entender –con la identificación de términos claves– de qué maneras constituían una forma de protesta social (Eiswerth, 1996) hasta un análisis de contenido cuantitativo aplicado a las letras de 1.217 canciones country para conocer el involucramiento político y las ideologías presentes en ese estilo a través de una lista de valores ideológicos (Van Sickel, 2005).

Desde esta investigación, se entiende a la letra como parte de un producto discursivo llamado canción. Las letras son una de las formas en que un artista dice cómo escuchar las canciones, cómo agregar significados a su música, y lo que sucede en ellas en el nivel más simple puede revelar el discurso básico o el esquema de actividad que subyace (Machin, 2010, p. 79).

2.1 La lógica de las letras

A diferencia de otro tipo de textos escritos, como las novelas clásicas, los artículos periodísticos o los discursos de un presidente, no es necesario que la letra de la canción tenga una secuencia o relaciones lógicas para encontrar ese discurso o esquema. En efecto, no es tarea fácil determinar la presencia de estos elementos en la escritura

contemporánea y menos en las letras de la música popular actual, pues no necesariamente cuentan algo con un orden secuencial-temporal; al contrario, tienden a alterar o borrar la linealidad de una narración. David Shields (2015) incluso considera necesario que así sea, pues a su parecer en la sociedad contemporánea se requiere una escritura “a la altura de la complejidad de la experiencia, la memoria y el pensamiento, sin achatarla en una narración lineal o un relato fluido” (p. 70). Un ejemplo paradigmático de ese tipo de compositor moderno es el recientemente fallecido David Bowie, músico británico que explicaba que su método de escritura tenía que ver con la fragmentación del pensamiento consecuencia de la sobreestimulación de la modernidad. “Escribo una oración y pienso una linda yuxtaposición a esa oración (...) Hay dos o tres temas en cada canción, pero están interrelacionados de tal manera que producen una atmósfera diferente en cada línea (...) Usaba una narrativa directa quizás en dos líneas y luego volvía a la desorientación” (Egan, 2018, p. 119). En Latinoamérica, hay ejemplos de este tipo de escritura en los referenciales músicos argentinos Gustavo Cerati y Charly García: Cerati, egresado de la carrera de publicidad, diseñaba sus letras a partir de frases que funcionaban como sentencias o eslóganes como *Mereces lo que sueñas* o *Las decisiones siempre llegan tarde*. Estas, también estaban cargadas de metáforas y, según Cárdenas (2011), se pueden clasificar en lo simbólico o lo que se conoce como surrealismo; García, según Favoretto (2014), ha compuesto canciones alegóricas con metáforas de significados oblicuos que, así, pudieron reflejar situaciones sociales y políticas de su país en plena dictadura militar sin explicitarlas como en *Canción de Alicia en el país* o *Encuentro con el diablo*. No es casual, entonces, que de algunas letras los oyentes recuerden frases específicas y no tanto otras:

A menudo, las frases más contundentes de una canción resurgen en nuestras memorias como una suerte de “eslogan” o como un pariente auditivo del grafiti, ya sea en forma de pregunta (el “¿Cuántos caminos debe recorrer un hombre para que lo llamen hombre?”, de Dylan) o, más habitual aún, de tajante afirmación (el “Dale una oportunidad a la paz” de Lennon). Sin temor a exageraciones, versos como “*Money can’t buy me love*” (Beatles) o “*Get down, make love*” (Queen) podrían haber formado parte del inspirado repertorio de los grafitis de mayo del 68; y, al revés, consignas

como “Hagan el amor, no la guerra” o “Corre, el viejo mundo te persigue” podrían sonar hoy, a un oído desinformado, como fragmentos de letras de canciones. Siempre lúcido, Caetano Veloso dio un ejemplo muy claro al tomar un eslogan emblemático de 1968 (“Prohibido prohibir”) y hacer de este el alma (estribillo y título) de una de sus canciones, ¿La letra entera como equivalente verbal de la melodía y, por lo tanto, el verso como equivalente verbal del riff¹⁰? (Berti, 2019, p. 43)

Citando a Barthes (1977), Machin sostiene que incluso en el caso de textos altamente abstractos –que como se expresó, abundan en la música popular contemporánea– es posible escuchar una narración. En el caso de las letras que parecen no tener sentido, dice, igualmente es posible dividir las en cuanto a sus participantes, acciones y configuraciones, también observando los tipos de sustantivos y verbos que están presentes para así aprender más de lo que este tipo de textos puede comunicar pues, por ejemplo, “el uso ocasional de palabras cargadas culturalmente puede connotar secuencias de actividad e identidades asociadas con discursos particulares” (Machin, 2010, p. 97).

Para el análisis de la presente investigación, se siguió esta teorización para la aplicación del análisis textual, metodología que a través de una lectura profunda, inductiva e iterativa, permite identificar patrones, temas, significados ideológicos y culturales a través de categorizaciones. Dicho de otro modo, analiza la forma, el contenido y la experiencia de la acción social (Lindlof y Taylor, 2002) expresada en productos culturales. A través del análisis textual, esta investigación accedió a los significados posibles de las canciones estudiadas, sus contenidos manifiestos y latentes (Fürsich, 2009).

Este análisis textual consideró lo que la literatura propone respecto de posibles maneras de categorizar las canciones para distinguir su tipo de involucramiento político. Si bien hay matices, como por ejemplo, respecto de cuántas categorías pueden necesitarse para que un análisis como este sea más certero, todos elaboran una aproximación que apunta más o menos a lo mismo. Ray Pratt, a partir de la

¹⁰ En música popular, un riff es una frase, normalmente ejecutada por la sección de acompañamiento instrumental o uno de sus instrumentos, como la guitarra, que se repite varias veces en una canción. El término se usa principalmente para referir a temas de rock.

clasificación cultural hecha por Stuart Hall respecto del discurso televisivo, propone en su libro *Rhythm and resistance: explorations in the political uses of popular music* (1990) tres formas posibles de involucramiento político en las canciones: aquella que ofrece sustento al sistema imperante (hegemónica); aquella que expresa preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana, pero exige poca acción de cambio del *status quo* (negociada); y aquella que desafía a las instituciones dominantes y aboga por una forma de vida diferente (emancipatoria). Pratt observa, por ejemplo, las características negociadas de la canción *Born in the USA* del estadounidense Bruce Springsteen: la identifica como un relato amargo de la vida en ese país de un ciudadano de clase trabajadora, quien se alista en el Ejército para salir de su pequeño pueblo y que, al volver de la guerra, se encuentra con el desempleo y nulas perspectivas de futuro; pero, aún así, se trata de su tierra, su hogar. R. Serge Denisoff sugiere en su libro *Sing a song of social significance* (1983), de un modo similar, que el rol político de las canciones de la música popular se puede clasificar en ocho funciones, las que también responden a niveles distintos de involucramiento con lo político y que van desde describir un problema o un descontento social en términos emocionales a crear cohesión, solidaridad y moral en los miembros de un grupo social o movimiento. Esto último categoriza, por ejemplo, a la clásica canción folk estadounidense *We shall overcome* que —explica Denisoff— desde el *nosotros* clama por la unidad del pueblo para obtener mejores condiciones de vida. Street (2012) también hace una distinción de tipos de música política entre aquellas canciones que a) son ideológicas en el sentido de que contienen una perspectiva del mundo y de las relaciones dentro de él, y b) aquellas que son más autoconscientes en cuanto a reconocer el contenido ideológico y que por ello buscan captar la atención del oyente sobre ese contenido, ya sea construyendo un discurso identitario sobre un asunto general o bien identificando un tópico específico o incluso un antagonista específico. Así, Street agrega que en las canciones más pop, las que suenan en la radio y están en los *rankings*, lo político suele venir en forma de comentario social y muestra varios ejemplos: desde canciones de Pink Floyd hasta la producción del sello discográfico afroamericano Motown, cuna de

autores como Marvin Gaye, Stevie Wonder y Michael Jackson. Martinelli (2017), por último, propone para el análisis de lo que denomina como *canciones de protesta social* el rastreo de dos formas principales en que estas pueden vincularse con lo político: lidiando con lo social de manera más descriptiva o haciéndolo de manera más mandatoria. A su vez, si el modo en que se vinculan hace uso de un tono satírico, de un tono anti-institucional, de un tono espiritual (de ruego), o de un tono analítico. Y, por último, previene que, en beneficio del análisis, es importante distinguir cuando el tema general de una canción puede no ser político pero sí puede serlo alguna(s) frase(s) específica(s), un planteamiento que es coherente con la fragmentación de la escritura contemporánea y los ejemplos antes citados. Por ejemplo, respecto de la canción *Ohio* de Neil Young, inspirada en la matanza estudiantil ocurrida en mayo de 1970 en la universidad estatal de Kent, en Estados Unidos, Martinelli subraya que solo cuatro versos hablan directamente y en tono analítico de los sucesos, mientras que el resto de la letra es una invitación a la acción ciudadana en términos más amplios.

Entonces, esta investigación identifica distintos tipos de comunicación de lo político –a partir del involucramiento de las canciones *indie*–, bajo la definición de lo político explicitada con anterioridad y en un contexto generacional particular. Las tipologías o clasificaciones de Pratt, Denisoff y Martinelli fueron puntos de arranque para el análisis de las letras, el que finalmente ha dependido de lo que emergió de las propias canciones.

Para efectos de esta parte de este trabajo, hay que remarcar que las interpretaciones respecto de la letra de una canción nunca serán únicas. El académico británico Keith Negus (1997) pone como ejemplo a la canción *Imagine* de John Lennon –que ha sido usada por la extrema izquierda y por movimientos conservadores– para subrayar cómo canciones populares pueden ser conectadas a agendas políticas diferentes según las circunstancias, algo que ocurre a través de “procesos específicos de mediación (cuando los significados de la música son activamente transformados) y articulación (cuando esos significados son conectados a una agenda política particular)” (p. 219). En su libro *Popular music in theory* (1997),

Negus explica que adoptó el término articulación de Stuart Hall –quien a su vez lo hizo de Karl Marx– para indicar que un artista “siempre está articulando, a través de varios intermediarios, a audiencias que siempre son parte del proceso de articular el significado cultural” (p. 134). Y esa articulación tiene dos sentidos: el de la comunicación a una persona o grupo y el de la práctica de poner juntos elementos que no necesariamente tienen relación. Así, la presente investigación se focaliza en las articulaciones de los músicos, para así explorar de manera más densa las significaciones de sus canciones relacionadas con lo político. Dicho de otra forma, en el análisis textual de las letras propuesto se da cuenta de uno de esos procesos posibles de articulación: la conexión entre la expresión de aquellas y la contingencia en términos políticos. Se insiste, es una de las articulaciones posibles pues, como plantea Negus (1997), la manera en que una canción puede entenderse depende del acto interpretativo que se haga de ella tanto como de las supuestas intenciones de su creador.

2.2 Sobre este análisis textual

El material para el análisis textual de las letras de canciones publicadas entre 2005 y 2018 se obtuvo de sitios web oficiales de los músicos –incluyendo páginas en portales de *streaming* como Soundcloud, YouTube y Bandcamp– o de las propias carátulas de las ediciones oficiales. De no hallarse ahí, se obtuvieron de sitios web especializados en letras (como www.letras.com), las que luego fueron verificadas en sucesivas escuchas.

La selección de las canciones tomó en consideración, además del período de publicación (2005-2018), los criterios que a continuación se especifican y que en el apartado sobre los músicos del *indie* chileno –algunos– habían sido abordados:

- a) Canciones compuestas, grabadas e interpretadas por autores *indie* chilenos – criterio que excluye los *covers*– con relevancia mediática tanto nacional como internacional –es decir, reseñados o entrevistados en Chile y el extranjero y que realizaron alguna gira fuera del país– y vigencia (que hayan publicado sus

discos debut el 2005 o después y que estén activos a 2018 y, por ende, hayan publicado su último trabajo entre 2014 y 2018).

- b) Canciones que se hayan constituido como *singles* de difusión (pues un *single* es una decisión comunicativa que busca ser representativa de un trabajo mayor, el disco) y en las cuales una primera audición evidencie algún tipo de implicancia con lo político.
- c) Canciones que no hayan sido *singles* de difusión pero a las que los propios autores hayan denominado como obras más políticas en las entrevistas revisadas para esta investigación.
- d) Canciones que fueron compuestas por encargo para dos proyectos que, para el tenor de esta investigación, resultan relevantes de incluir: *Música x memoria*, disco encargado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; y *Corazón para hacer Constitución*, encargo del Gobierno de Chile para apoyar una campaña por una asamblea constituyente.

Con estos tres criterios, se llegó a una lista de 96 canciones compuestas por 19 autores¹¹. A continuación, se listan a partir de los autores con mayor producción discográfica en el periodo y se distinguen por año de publicación, disco de pertenencia y si fueron o no *singles* de difusión:

¹¹ Se creó una *playlist* en Spotify con las 91 canciones que se encuentran disponibles para *streaming* en dicha plataforma. El enlace directo es el siguiente:

<https://open.spotify.com/playlist/0DxHBXyLQDTn9YQVQHMHdJ?si=b3fcf010b10643f3>

Las cinco faltantes se pueden escuchar en enlaces específicos, que a continuación se indican:

Hambre, de Javiera Mena: <https://www.youtube.com/watch?v=d7FALhQbyQg>

Que del cielo caiga, de Perrosky: <https://www.youtube.com/watch?v=srZNOPazJeU&t=3546s>

Canción del terror, de Chinoy: <https://www.youtube.com/watch?v=srZNOPazJeU&t=1168s>

Ciego, de Dadalú: <https://www.youtube.com/watch?v=osdtQbkM96I>

Corazón para hacer Constitución, de Manuel García:

<https://soundcloud.com/unaconstitucionparachile/hacer-constitucion-original>

[Tabla

2.1]

Lista de las 96 canciones analizadas

Gepe

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2005	Gepinto	La enfermedad de los ojos	✓
2007	Hungría	No te mueras tanto	✓
2010	Audiovisión	Por la ventana	✓
2012	GP	Fruta y té	✓
2015	Estilo libre	Punto final	✓
2017	Ciencia exacta	Hasta cuándo con	X
2018	Folclor imaginario	Joane	✓

Manuel García

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2005	Pánico	El viejo comunista	✓
2008	Témpera	Témpera	✓
2010	S/T	Alfil	✓
2012	Acuario	Acuario	✓
2014	Retrato iluminado	María	✓
2016	* no incluida en disco	Corazón para hacer Constitución	✓
2016	Harmony Lane	Sobre los campos	✓

Nano Stern

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2009	Los espejos	Tejequeteje	✓
2011	Las torres de sal	La puta esperanza	✓
2013	La cosecha	La siembra	✓
2015	Mil 500 vueltas	Vapor	✓
2017	Santiago	Respiren menos	✓
2018	Lucero	Demasiada información	✓

Perrosky

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2007	El ritmo y la calle	Abajo	✓
2010	Tostado	Sigo esperando	✓
2011	MúsicaxMemoria	Que del cielo caiga	X
2013	Vivos	Contrabanda	✓
2016	Cielo perro	Sin rebelión	✓

Álex Anwandter

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2010	Odisea	Casa latina	✓
2011	Rebeldes	¿Cómo puedes vivir contigo mismo?	✓
2016	Amiga	Siempre es viernes en mi corazón	✓
2016	Amiga	Cordillera	✓
2018	Latinoamericana	Locura	✓

Camila Moreno

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2009	Almismotiempo	Millones	✓
2011	MúsicaxMemoria	1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros	X
2012	Panal	Incendíe	✓
2012	Panal	De qué	X
2015	Mala Madre	Libres y estúpidos	✓

Ana Tijoux

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2007	Kaos	Despabilate	✓
2010	1977	1977	✓
2011	La bala	Shock	✓
2014	Vengo	Los peces gordos no pueden volar	✓
2014	Vengo	Vengo	✓

Fernando Milagros

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2009	Por su atención gracias	Nadadora	X
2011	San Sebastián	Nahual	✓
2014	Nuevo sol	Puzzle	✓
2017	Milagros	Querido enemigo	✓
2017	Milagros	Marcha de las cadenas	✓

Ases Falsos

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2012	Juventud americana	Fuerza especial	X
2014	Conducción	Búscate un lugar para ensayar	X
2014	Conducción	Yo no quiero volver	X
2016	El hombre puede	Sal de ahí	X
2018	Mala fama	Así es como termina	✓

Pedropiedra

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2009	Pedropiedra	Inteligencia dormida	✓
2009	Pedropiedra	Obrero mundial	X
2011	Cripta y vida	Vacaciones en el más allá	✓
2013	Emanuel	Para ti	✓
2016	Ocho	Rayito/olita	✓

Javiera Mena

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2006	Esquemas juveniles	Al siguiente nivel	✓
2007	Esquemas juveniles (versión japonesa)	Hambre	X
2010	Mena	Hasta la verdad	✓

2014	Otra era	Espada	✓
2014	Otra era	Esa fuerza	X

Dënver

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2008	Total	Los menos	✓
2010	Música, gramática, gimnasia	Los bikers	✓
2013	Fuera de campo	Concentración de campos	X
2013	Fuera de campo	Mejor más allá	X
2015	Sangre Cita	Los vampiros	✓

Pascuala Ilabaca

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2010	Diablo rojo, diablo verde	Lamenta la canela	✓
2012	Busco paraíso	Pájaro niño	✓
2015	Rey Loj	Rey Loj	✓
2018	El mito de la pérgola	Herencia de hielo	X
2018	El mito de la pérgola	El baile del Kkoyaruna	✓

Francisca Valenzuela

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2007	Muérdete la lengua	Dulce	✓
2007	Muérdete la lengua	Los poderosos	X
2011	Buen soldado	Salvador	X
2011	Buen soldado	Entrevista	X
2014	Tajo abierto	Armadura	✓

Javier Barría

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2007	Ciudadano B	La misma edad	X
2010	El diminutivo del frío	Parte del circo	X
2010	El diminutivo del frío	Estábamos Unidos de América	X

2012	Llorar en la calle	Barrio puerto	X
2016	Estación Pirque	Un país, un solo habitante	X

Chinoy

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2009	Que salgan los dragones	Klara	✓
2011	Música x Memoria	Canción del terror	X
2015	De loco medieval	De loco medieval	✓
2015	De loco medieval	A velocidad	✓

(me llamo) Sebastián

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2011	Adiós, vesícula mía	Venir	✓
2013	El hambre	Niños rosados	✓
2015	La belleza	Baila como hombre	✓
2017	La sombra	Hijos del peligro	✓

Dadalú

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2011	Período	Se necesita vendedora	✓
2013	Internet	Internet	✓
2014	Perro amarillo	Ciego	✓
2017	Lo bajo	Valora	✓

Cadenasso

AÑO	DISCO	CANCIÓN	FUE <i>SINGLE</i>
2009	El movimiento	El encargo	✓
2011	Música x memoria	Condenado	X
2013	Un ejercicio	La puerta	✓
2018	Guni	Esta roca	✓

Considerando los criterios anteriores, la selección final de la muestra no abarcó la totalidad de los *singles* publicados por estos 19 autores en el período de estudio, privilegiando así una muestra manejable que permitiera un mayor nivel de profundización en el análisis a partir del propósito del estudio, una característica clave de este tipo de análisis cualitativo. La información sobre publicación de *singles* en Chile no se encuentra centralizada, por lo que para verificar el número total debió revisarse el archivo histórico de los propios sitios web oficiales de cada uno de estos autores. Como referencia: Gepe ha publicado siete discos entre 2005 y 2018 y, de cada uno de ellos, se han extraído un promedio de tres *singles*.

Una vez reunida la muestra definitiva de canciones, se procedió al análisis textual de sus letras a fin de reconocer, con un énfasis inductivo e iterativo, la comunicación de discursos (Foucault, Van Dijk) sobre lo político y, a partir de lo propuesto por otros autores (e.g., Denisoff, Pratt, Street, Martinelli) respecto de posibles maneras de categorizar las letras para distinguir su tipo de involucramiento, se construyeron clasificaciones para explicar las distintas características y énfasis con que comunican lo político, respondiendo así a la primera pregunta (P1) y a parte de la segunda (P2) de investigación, y satisfaciendo el primer objetivo planteado y parte del segundo. Siguiendo a Fürsich (2009), este tipo de análisis cualitativo es adecuado para este estudio debido a que permite discernir los supuestos ideológicos subyacentes –el significado latente– y también los patrones, supuestos y omisiones implícitos en ellas, entendiendo al texto, para este propósito, en su sentido más amplio, postestructural, como cualquier práctica u objeto cultural que se pueda leer (p. 240-241).

Si bien el análisis textual tiene la limitación de que sólo evalúa una parada en el circuito de la cultura, ha sido idóneo para los propósitos de este estudio debido a que ayuda a explicar con profundidad el potencial hegemónico o emancipatorio de un texto de la cultura popular a través de lo que Stuart Hall (1975) denomina el “remojo prolongado” de los textos elegidos. Es decir, acá se entiende que más allá de las intenciones de los productores directos y las audiencias, el texto en sí cobra vida propia y, allí, el análisis textual es capaz de encontrar ideas cruciales, incluso en

ambigüedades, contradicciones y representaciones aparentemente inocuas. Entonces, siguiendo la perspectiva culturalista, en las canciones estudiadas también fue posible encontrar negociación y lucha por el significado, por el sentido común que define los discursos públicos en los sistemas hegemónicos (Du Gay et al., 1997), y cómo se expresan –o se excluyen– en ellas las sensibilidades culturales actuales (Fürsich, 2009).

El amplio periodo de tiempo que abarca este análisis (2005-2018) permitió, además, procedimientos analíticos sincrónicos y diacrónicos. Es decir, por una parte, comparar los temas, características y énfasis de la comunicación de lo político hallados en las canciones en diferentes periodos de ese lapso de tiempo, constatando si hubo cambios en la comunicación de lo político a lo largo de esos 13 años o no. Y, por otra parte, establecer cuán homogénea o heterogénea ha sido esa comunicación en momentos específicos.

2.3 Dimensiones de lo político

Como se ha dicho, muchas de las letras de las canciones contemporáneas no refieren cada una necesariamente a un único gran tema. Incluyen frases que se yuxtaponen unas a otras para dar cuenta de un estado mental o una situación personal o social, pero desde distintos enfoques y contenidos (Machin, 2010). Ese tipo de escritura que le escapa a lo lineal (Shields, 2015) requeriría, para ser interpretada, una lectura dividida para así aprender más de lo que este tipo de textos puede comunicar.

Efectivamente, así ha sido en el caso de las canciones seleccionadas para la presente investigación. Leyendo sus estrofas, frases y palabras de ese modo, emergieron contenidos manifiestos y latentes que no podrían reconocerse si se buscara un único gran tema en cada una de ellas. Así, fue posible identificar una serie de referencias del ámbito social, de lo político, de las instituciones, del modelo hegemónico, que revelan perplejidad, frustración y descontento con el sistema imperante en Chile desde hace algunas décadas. En la siguiente tabla resumen se reúnen las dimensiones de lo político halladas y los autores que las abordan. El orden

obedece al criterio que me ha parecido más lógico para ir explicando dimensión por dimensión:

[Tabla 2.2]

LO POLÍTICO: Dimensiones	AUTORES
Identidad nacional	Anwandter, García, Mena, Tijoux, Cadenasso, Stern, Gepe, Barría, Briceño, Chinoy, Pedropiedra, Ilabaca, Dënver
Instituciones -Iglesias -Fuerza policial -Poder Judicial -Sistema educativo	Anwandter, Gepe -Dënver, Chinoy, García, Barría, Milagros, Moreno, Tijoux -Tijoux, Stern, Chinoy, Briceño, -Perrosky -Pedropiedra, Barría, Tijoux, Dadalú
Sistema democrático	Tijoux, Briceño, García
Políticos	Anwandter, Tijoux, Stern, Pedropiedra, Moreno
Disidencias sexo-genéricas	Anwandter, García, Mena, (me llamo) Sebastián, Dënver, Valenzuela, Gepe
Medio ambiente	Tijoux, Stern, Chinoy, Ilabaca, Mena , (me llamo) Sebastián, Moreno, Briceño
Amor como refugio	Gepe, Chinoy, García, Barría, Dënver
Modelo social hegemónico	Barría, Tijoux, Mena, Gepe, Cadenasso, Dadalú, Milagros, Moreno, Pedropiedra, (me llamo) Sebastián, Briceño, Chinoy, Dënver
Ideologías políticas	Tijoux, Anwandter, García, Chinoy
La dictadura	Stern, Perrosky, García, Dënver, Anwandter, Briceño, Chinoy, Ilabaca, Moreno

Rutinas agobiantes	Stern, Barría, Tijoux, Chinoy, Gepe, Valenzuela, Milagros, Ilabaca, Anwandter, (me llamo) Sebastián, Pedropiedra
Precarización	Milagros, Pedropiedra, Ilabaca, García, Valenzuela, Cadenasso, Anwandter, Dadalú, Moreno, Dénver, Chinoy, Barría, Perrosky, Gepe
Élites	Mena, Chinoy, Stern, Valenzuela, Tijoux, Pedropiedra, Barría, Moreno, Ilabaca, Briceño, Milagros
Medios de comunicación	Chinoy, Tijoux, Pedropiedra, Gepe, Stern, Briceño, Anwandter
Estallido: descontento social	Anwandter, Perrosky, Milagros, Dadalú, Valenzuela, Chinoy, Pedropiedra, Mena, García, Barría, Stern, Briceño, Gepe, Ilabaca, Tijoux

Antes de desarrollar cada una de estas dimensiones y de ejemplificarlas con frases extraídas de las letras, conviene explicar hallazgos más generales que tienen que ver con las convergencias que se dan entre las aproximaciones líricas de los autores en cuanto a sus formas de involucramiento político, los énfasis comunicativos detectados al analizar la muestra y de qué maneras influyó en ambos aspectos el contexto temporal de los 13 años que abarca esta investigación.

2.4 Involucramiento político

En el marco teórico se dio cuenta de clasificaciones de autores como Pratt (1990), Street (2012), Martinelli (2017) y Denisoff (1983) referidas a distintas formas posibles de involucramiento político en las canciones de la música popular contemporánea. Si bien expresan distintas categorizaciones, en todos es posible comprender que

distinguen formas más o menos semejantes. Por ejemplo, cuando Pratt habla de canciones que pueden desafiar a las instituciones dominantes y abogar por una forma de vida diferente, las que denomina como *emancipatorias*, Street refiere a canciones que construyen un discurso identitario sobre un asunto general identificando un tópico específico o incluso un antagonista específico para llamar la atención del oyente sobre ese contenido, denominándolas como más *autoconscientes*, mientras que Martinelli habla de *canciones de protesta social mandatorias* y Denisoff de canciones de *propaganda*. También, cuando Pratt distingue canciones que expresan preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana pero que exigen poca acción de cambio del *status quo*, a las que nombra como *negociadas*, Street refiere a canciones que contienen una perspectiva del mundo y de las relaciones dentro de él y que se constituyen más bien como un *comentario social*, mientras que Martinelli habla de *canciones de protesta social descriptivas* y Denisoff de canciones más bien *retóricas*.

Pratt añade una tercera forma posible de involucramiento político, que denomina como *hegemónica*, refiriéndose a aquellas canciones que ofrecen sustento al sistema imperante. En ese sentido, es posible deducir que el entendimiento de Street sobre aquellas canciones más *autoconscientes* de su involucramiento ideológico podrían abordar tanto a las canciones *emancipatorias* como a las *hegemónicas*, dependiendo del *tópico* y/o el *antagonista* que contengan, así como que las canciones de *propaganda* de Denisoff también podrían operar tanto de manera hegemónica como contrahegemónica.

Considerando la explicación anterior, en la siguiente sección del reporte de hallazgos se utilizaron esencialmente –porque resultaron funcionales y para mantener un orden– las definiciones de Pratt. Dicho esto, en el centenar de canciones analizadas y compuestas por una veintena de autores de esta generación *indie* se observa, de acuerdo con las tres categorizaciones propuestas por Pratt, una clara y mayoritaria tendencia hacia las letras con un involucramiento político negociado, es decir, que expresan preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana pero sin la

petición o exigencia de cambios. Un ejemplo de esto puede ser lo mencionado en *Locura* de Álex Anwandter:

¿Qué es esta locura?
¿Es real o me imaginé este infierno?
Este malinche va a matarme
Esta historia va a repetirse
El mundo se va a la mierda y no sabes si te toca a ti
(Anwandter, *Locura*, 2018)

Aquí, muestra una inquietud angustiosa respecto de la posibilidad cierta de que se reiteren situaciones históricas oscuras, pues la sociedad ha cambiado drásticamente, y el uso de la figura de la “malinche” como metáfora de la equivocación garrafal de los pueblos puede dar pistas de que refiere a América Latina.¹² Esa inquietud, además, muestra una frustración más personal respecto a algo que se escapa de control y sobre lo cual se desconoce qué alcances puede tener en la vida particular. Pedropiedra, en *Para ti*, constituye un ejemplo de similares características, pues en esa letra expresa la frustración –individual, pero también social– de no poder acceder a una libertad real, plena, a partir de una cotidianidad que es agobiante para una mayoría de la población. “Libertad, te queremos en la vida”, se puntualiza pero, al no poder alcanzarla, se limita a observarla, desde lejos: “Me pasaría todo el día mirándola / y miraría para arriba para verla pasar”. Con Manuel García se ve algo similar en *El viejo comunista*. La letra relata grises situaciones cotidianas de una persona que ha sufrido lo indecible, y al mismo tiempo es la representación de una preocupación –sin peticiones ni exigencias– por otras miles de personas que pasaron por la misma represión y destierro en dictadura y que quedaron con secuelas que duran hasta el presente.

Ahora bien, si se desagrega esta definición de Pratt en dos dimensiones, es posible enriquecer el análisis y, en efecto, constatar que son pocas las letras que adquieren una perspectiva de involucramiento político negociado y que aborden

¹² La Malinche fue una mujer nahuatl del actual estado mexicano de Veracruz que sirvió de intérprete e intermediaria de Hernán Cortés en el proceso de la Conquista, en el siglo XV. En ese país, el término se usa coloquialmente como sinónimo de traición (a sus raíces, a su pueblo).

ambas: en su gran mayoría, optan o por la preocupación social o por la expresión de frustraciones cotidianas separadamente. En ese sentido, se dividen de manera muy similar.

Se necesita vendedora de Dadalú ejemplifica con claridad el involucramiento negociado solo a partir de la expresión de frustraciones cotidianas. “Dos en una no se pueden entender / Por qué lo que hago no se puede entender”, “Tengo miedo porque no puedo vender”, “El futuro me aprieta la garganta”. En este caso, probablemente respecto de alguien que debe trabajar en algo que no estudió, pero que le da una mayor –aunque precaria– estabilidad económica que la otra actividad, más vocacional pero menos estable. Como en este caso, la frustración puede ser expresada a partir de quien canta aunque en otras ocasiones ocurre a partir de la construcción de personajes estereotípicos, como el joven policía uniformado de *Fuerza especial* (de Briceño) o el hombre que acude a una entrevista de trabajo (en *Entrevista*, de Valenzuela).

Sin rebelión de Perrosky ejemplifica, en tanto, el involucramiento negociado a partir solo de la expresión de una preocupación social. “Vemos que todo está mal pero nada parece cambiar / Unos ríen por aquí, otros mueren por allá”. Aquí, refiere a un problema generalizado del modelo social, relacionado con la desigualdad.

La tendencia hacia las letras con un involucramiento político negociado se puede entender a partir de las propias definiciones de lo *indie* y de la problematización del concepto hecha hacia el inicio de este texto. Como se dijo, el *indie* tiende más bien a identificar problemáticas de la vida cotidiana –que tienen una dimensión política– a partir de la observación social antes que encarar al poder como puede hacerlo un género como el punk.

En concordancia con lo anterior, el involucramiento político emancipatorio, es decir, que desafía a las instituciones dominantes y aboga por una forma de vida diferente (Pratt, 1990), se expresa en una proporción minoritaria en las letras analizadas respecto de las letras negociadas. Acá también se constata que apenas en un par de ellas se expresan plenamente ambas dimensiones identificadas por Pratt; en el

resto, el abogar por una forma de vida diferente es la expresión mayoritaria. Es decir, aquí el desafío o las apelaciones a las instituciones dominantes no son muy frecuentes.

Sal de ahí, de Briceño, es una de las dos letras emancipatorias que aborda ambas perspectivas. En ella, aboga por un vida diferente en la que decreta su “propia ley”, al margen de la institucionalidad vigente –sin participar de ella– y al mismo tiempo conmina al oyente a hacer lo mismo, mientras que también hace un duro juicio al sistema democrático. En *1, 2, 3 por mí, por ti, por todos mis compañeros*, Moreno destaca la liberación personal del legado familiar, religioso y economicista –para construirse otra vida– al tiempo que acusa a la iglesia católica de imponer la fe a sangre y fuego y de legar una doctrina de la culpa para enriquecerse.

El involucramiento emancipatorio solo a partir del desafío a instituciones dominantes, que como se dijo no es tan frecuente en estas letras, se ejemplifica en frases de *Siempre es viernes en mi corazón* de Anwandter como “Quiero la total destrucción / de este mundo que he conocido” y “Si quiero prenderle fuego a algo, que sea la iglesia y el congreso”. Además, dicho desafío se lee más bien como la expresión de un deseo que la comunicación de una acción a realizar. Esto resulta coherente con la teorización de lo *indie* y sus implicancias políticas.

El involucramiento emancipatorio a partir del abogar por una forma de vida diferente, con mayor presencia en esta parte del análisis, a veces refiere a uno mismo (a quien canta, en primera persona) y otras veces a un tercero (como hace Tijoux en *Despábilate*, en segunda persona). Stern lo aborda de la siguiente manera:

Pero ya no es tiempo de sentarse y aguardar
Cuando todo gira y se comienza a acelerar
Y ese movimiento pide a gritos explotar
Porque las cosas han de cambiar
(Stern, *La siembra*, 2013)

Por la ventana, de Gepe, toma la perspectiva de la apelación en segunda persona en cuanto a la necesidad y el beneficio de desprenderse de todo lo que él considera como innecesario para –según indica– cambiar la vida. Porque “se puede”.

Además, es posible leerla como una postura que rechaza la acumulación de bienes materiales y también que cree importante ir dejando atrás el pasado.

Deja la ventana abierta para que puedas tirar
Todas las cosas que sobren, que se tienen que botar
Algo de la ropa sucia que ya no quiere lavar
Y todos los vasos viejos, que si los dejas seguro se romperán
(Gepe, *Por la ventana*, 2010)

También se observa algunas canciones que en sus letras transitan entre lo negociado y lo emancipatorio. Gepe usa el caso de la joven migrante haitiana Joane Florvil –quien murió en lamentables circunstancias– y sus frustraciones de la vida cotidiana para referir, en *Joane*, a una preocupación social que va más allá de ella: las condiciones generales de los migrantes que han llegado a Chile en años recientes. Y en algunas frases desafía a la hegemonía dominante en cuanto a la necesidad de terminar con los prejuicios hacia los extranjeros, tan enraizados en el país. “Es momento que deje de ser normal / pensar que alguien que es un extraño / sea una amenaza a mi barrio / que su risa, que el acento, que la fe”. Camila Moreno, en *Libres y estúpidos*, transita de la frustración personal (“me pudro”, “me disuelvo”) a una preocupación colectiva (“vimos todo desaparecer / escuchamos disparos”) y luego a lo emancipatorio en cuanto a desafiar a los dominantes, a que quienes han hecho todo ese daño –robo, guerras– “van a ganarse el odio de toda la existencia / de toda la existencia” porque “del sueño a la piel, de la piel al hastío, y del hastío no se vuelve jamás”. Estos movimientos internos en las letras no resultan tan extraños si se vuelve al marco teórico de la investigación y se retoma la idea de estas letras contemporáneas hechas a partir de fragmentos antes que desde un único hilo conductor (Egan, 2018; Shields, 2015).

Por último, hay una canción más difícil de clasificar. Se trata de *Búscate un lugar para ensayar*, de Briceño, que asume una postura muy crítica de la rebeldía y disconformidad de los jóvenes, y de diversos aspectos del movimiento social, como las marchas y los gritos (“frases hechas que se olvidan con facilidad”) incluso preguntándose si no se estará luchando “para el bando equivocado”. Sin embargo, no

lo hace desde la defensa del modelo social hegemónico sino que desde el cuestionamiento de la efectividad de este tipo de acciones de protesta.

Respecto de estas maneras de observar el involucramiento con lo político de las canciones, en *Sing a song of social significance* Denisoff (1983) va un poco más allá de sus categorizaciones iniciales de canciones mencionadas al inicio de este capítulo – de propaganda o retóricas– y propone un análisis a partir de posibles funciones específicas de estas. En concreto, este autor refiere a canciones que 1) intentan despertar apoyo externo o simpatía con un movimiento social o político, 2) refuerzan la estructura de valores de los individuos que son partidarios activos del movimiento social o la ideología, 3) crean y promueven la cohesión, la solidaridad y la alta moral en un movimiento social o sobre una específica visión del mundo, 4) intentan reclutar individuos para un movimiento social específico, 5) presenta soluciones o medios de acción para mejorar una situación social no deseada, o 6) apuntan a algún problema o descontento en las condiciones de una sociedad, generalmente en términos emocionales.

Considerando que la matriz en la cual se basó este autor tiene esencialmente que ver con el folk y el rock estadounidense surgido entre las décadas de 1930 y 1970, y con una selección que en una porción importante incluye canciones que acompañaron luchas sindicales y movimientos políticos específicos de esas épocas – algo que podría ser más cercano a la producción musical de la Nueva Canción Chilena– es posible observar que una mayoría de esas funciones no tienen una expresión tan concreta en la escritura de letras más contemporáneas como las que abarca el presente estudio, elaboradas por autores chilenos *indie* surgidos a comienzos del siglo XXI. De todos modos, se detectan conexiones que resultan de interés.

En ese sentido, tanto la despolitización ocurrida en el período de post dictadura como una repolitización –relacionada con el período de estudio– ocurrida más bien por fuera del sistema político partidista tiene como consecuencia que, en el caso de las canciones aquí analizadas, no haya cabida para letras que respalden explícitamente movimientos e ideologías puntuales. Incluso una hecha por encargo por un gobierno

específico para cumplir una función comunicacional, como *Corazón para hacer Constitución* –interpretada por Manuel García– es difícil ubicarla en alguna de estas funciones, aunque seguramente se acercaría a la función 1: intenta despertar apoyo externo o simpatía, en este caso, con un proceso político de redacción de una nueva Constitución, mas no con un tipo de carta magna de características específicas.

Claramente, la función número 6 sí opera y de hecho es predominante en esta muestra de canciones *indie* chilenas, que efectivamente en sus letras –en términos generales o bien en frases específicas– se apunta hacia algún problema o descontento respecto de algún aspecto de la sociedad, haciéndolo generalmente en términos emocionales. Y una porción más minoritaria puede apelar a la función número 5, en cuanto a proponer una mejora de una situación social no deseada –que eventualmente puede estar presentada desde la experiencia individual– a partir de cierto curso de acción. Si bien esto se evidenciará un poco más adelante al tratar en profundidad cada una de las dimensiones de lo político como se categorizaron en la tabla antes desplegada, es necesario recalar en un par de ejemplos de letras para mostrar y explicar cómo ambas funciones pueden materializarse aquí.

Tanto las letras de *Entrevista*, de Francisca Valenzuela, como de *Despabilate*, de Ana Tijoux, abordan la difícil situación laboral contemporánea de las grandes urbes de forma crítica y a veces recurriendo a la ironía. En ese sentido macro, en los términos de Denisoff (1983) en ellas se encuentra la función 6, pues apuntan a un problema específico y expresan su descontento.

Yo no sé cómo responder
Yo no sé cómo hacerlos entender
que yo puedo, yo debo mis manos, mi cerebro
mientras sigo en este limbo laboral.
Me pregunta si yo tengo mis estudios realizados
Si yo tengo algún grado, título profesional
Adónde he trabajado, por qué yo he llegado
En este tiempo es complicado, la economía anda mal.
(Francisca Valenzuela, *Entrevista*, 2011)

El problema es la cesantía y la dificultad para encontrar un trabajo estable e indirectamente también lo es el difícil cumplimiento del requisito, a cierta edad, de la experiencia previa. Las emociones involucradas en esta situación de “limbo laboral” se vinculan con la angustia y la preocupación, no solo de convencer al entrevistador de que se es una persona apta para un cargo sino que también de una cotidianidad que ve cómo crecen las deudas (“debo mis manos, mi cerebro”). La letra está en primera persona, lo que permite al oyente articularla –cantarla– a partir de su propia experiencia de frustración.

Llega el jefe y su versículo
te habla de la empresa del estímulo
de ser parte del equipo, otro discípulo
El sol se acuesta, todos van corriendo
El tiempo corre, vamos resistiendo
Si tú sabes que te quemas
Será que el dolor te tienta
Por qué agregas más problemas
Olvidalo y ya.
(Ana Tijoux, *Despabilate*, 2007)

En términos de la función 6, acá el problema no es la cesantía sino que el trabajo mismo. Apunta al descontento con una labor de oficina pesada, rutinaria, que es disfrazada con palabrería y quizás hasta promesas. Y si bien lo resiste, quien canta invita a esta persona a ser sincera consigo misma y a tomar cartas en el asunto, a despabilarse –como señala su título– y salirse de ese modo de vida, pues en el fondo sabe que está mal vivir así, que apenas puede con ese ciclo frenético y precario: así se activa la función 5 en la letra.

2.5 Perfiles comunicacionales mediatizados

Un *single* de difusión de un disco, como se dijo, constituye una decisión comunicativa de elección de una canción que busca ser representativa de un trabajo mayor, el disco. Es por eso que, como criterio inicial para la selección de las canciones a analizar en este trabajo, se pesquisaron *singles* en los cuales una primera audición evidenciara

algún tipo de implicancia con lo político, y luego, otras canciones que no hubieran sido *singles* pero cuya primera audición evidenciara algún tipo de implicancia con lo político. En ese sentido, se observan diferencias de perfiles comunicacionales, las que resuenan en el proceso de mediatización –entendida siguiendo a Hjarvard (2008) y a Verón (2005)– de esta generación de autores *indie* chilenos.

Por ejemplo, ninguna canción de Javier Barría incluida en este análisis y una minoría de las de Francisca Valenzuela y Dēnver fueron *singles* mientras que, en contraposición, todas las de Álex Anwandter, Ana Tijoux y Nano Stern lo fueron. Es decir, puede haber una intención de proyectarse mediáticamente como más vinculados con lo político en el caso de estos últimos tres autores: hay que recordar que se trata de canciones elegidas por ellos mismos para sonar en los medios de comunicación y, por ende, para construir sus definiciones públicas como personajes mediatizados.

Respecto del abordaje de lo político, se observa cierta transversalidad temática en una parte importante de las dimensiones identificadas en el análisis. Es decir, que una mayoría de autores aborda en sus letras cuestiones relacionables con la identidad nacional, las instituciones –en particular con las iglesias, la fuerza policial y el sistema educativo–, el modelo hegemónico, las élites, el descontento social, las rutinas agobiantes y la precarización. Esto se alinea con la noción de generación referida con anterioridad en cuanto a la existencia de vínculos a partir de ciertos acontecimientos que marcan fuertemente la vida colectiva de miembros de un grupo de edad aún en un punto formativo, que en el caso de las generaciones más recientes estarían influidas por el proceso de globalización y las nuevas formas de exclusión que de allí emergen, como una empleabilidad más precaria y flexible (Leccardi y Feixa, 2011).

Las temáticas que son abordadas por un número más acotado de autores son aquellas que aluden directamente al sistema de representación democrático –solo lo hacen Tijoux, Briceño y García–, a los políticos –Anwandter, Stern, Moreno, Pedropiedra y Tijoux–, a los medios de comunicación –Chinoy, Tijoux, Pedropiedra, Gepe, Stern, Briceño, Anwandter– y a las disidencias –Mena, (me llamo) Sebastián,

Dënver, Anwandter, García, Valenzuela y Gepe; cabe consignar que en el caso de estos dos últimos autores se trata exclusivamente desde la reivindicación feminista.

Tres autores exponen en sus letras una predominancia de las temáticas sobre disidencias. En el caso de (me llamo) Sebastián, de las cuatro canciones de este autor incluidas en el análisis, correspondientes a cuatro discos distintos –todas fueron *singles* de difusión– la totalidad de ellas abarcan profusamente la temática: *Venir*, *Niños rosados*, *Baila como hombre* e *Hijos del peligro*. Mena lo hace en tres de las cinco canciones aquí incluidas, las dos primeras, *singles*: *Hasta la verdad*, *Espada* y *Esa fuerza*; en *Hambre* también incluye una línea relacionada con la temática del amor como un espacio de refugio. Dënver, en tanto, la alude en dos de sus cinco canciones incluidas, ambas *singles*: *Los bikers* y *Los vampiros*.

También tres son los autores que en sus letras muestran una predominancia de las temáticas asociables a las identidades locales. El caso más manifiesto es el de Ilabaca, quien de sus cinco canciones tiene tres –todas *singles*– relacionadas con aquello: *Pájaro niño*, *El baile del Kkoyaruna* y *Lamenta la canela*, con un énfasis en los pueblos originarios. En Gepe, *Fruta y té*, *Punto final* y *Hasta cuándo con* –las dos primeras, *singles*– abordan esta temática, siendo la predominante en sus ocho letras aquí incluidas, correspondientes a siete discos distintos; un segundo énfasis en este autor se encuentra en el amor en su dimensión política, tanto como refugio de la sociedad como en cuanto al estatus líquido de las relaciones actuales (*Hablar de ti*, *No te mueras tanto*). En Tijoux, tanto *1977* como *Los peces gordos no pueden volar* y *Vengo* tienen varias frases explícitas que aluden a lo local de maneras específicas. Las dos últimas también aluden a la otra temática que predomina en esta autora: el influjo de la dictadura, también muy presente en *Shock*. Todas ellas, así como el resto de sus cinco canciones, correspondientes a cuatro discos distintos, incluidas aquí, fueron *singles* de difusión.

La precarización predomina como temática en las letras de Dadalú, Valenzuela y Pedropiedra. En el primer caso, tres de sus cuatro canciones incluidas –todas *singles*– se relacionan con ella: *Se necesita vendedora*, *Ciego* y *Valora*. En el segundo, se trata

de dos de las cinco canciones de esta autora –*Entrevista* y *Los poderosos*–, aunque ninguna de ellas fue *single*; en ella, el descontento social posee una importancia similar. Pedropiedra, en tanto, se refiere a esta temática en tres de sus cinco canciones, las dos primeras, *singles*: *Vacaciones en el más allá*, *Rayito/Olita* y *Obrero mundial*; en las dos últimas, también está presente la segunda temática relacionable con lo político que predomina en sus letras, las élites.

El modelo hegemónico predomina como temática en las letras de Cadenasso y Camila Moreno. En dos de las cuatro canciones de este autor, extraídas de cuatro discos distintos, se puede observar aquello: *La puerta* y *El encargo*. En el caso de la autora, se observa una predominancia similar de tres temáticas: el modelo –en *De qué* y *1, 2, 3, por mí, por ti, por todos mis compañeros*; la iglesia –en las mismas dos canciones– y las élites –en *Millones* y *Libres y estúpidos*–.

Mucho más transversal es la predominancia del descontento social, observable en una porción importante de autores. Ocurre principalmente en Anwandter, Milagros, Stern, Perrosky, Chinoy, Barría, García y Briceño (Ases Falsos), quienes también en su mayoría abordan las otras temáticas identificadas como más transversales. En Anwandter es bastante notorio en cuatro de sus cinco canciones aquí presentes, todas *singles*: *Casa latina*, *Cordillera*, *Siempre es viernes en mi corazón* y *Locura*; otra temática relevante para este autor es la relativa a las disidencias, como se expresa por ejemplo en *¿Cómo puedes vivir contigo mismo?* En Milagros se ve en tres de sus cinco canciones, todas *singles*: *Nahual*, *Marcha de las cadenas* y *Querido enemigo*. En Stern también se ve en tres –de seis, correspondientes a seis discos distintos, todas *singles*: *Respiren menos*, *La siembra* y *Vapor*. En Perrosky se observa con claridad en cuatro de cinco canciones, todas *singles*: *Sin rebelión*, *Abajo*, *Sigo esperando* y *Contrabanda*. En el caso de Chinoy, se observa una predominancia similar de dos temáticas vinculables con lo político: el referido descontento social –en *De loco medieval* y *A velocidad* esencialmente, ambas *singles*– y la mirada crítica a los medios de comunicación –en la recién mencionada y, además, en *Klara* y *Canción del terror*.

Del análisis de las letras se desprende que Javier Barría, Manuel García y Cristóbal Briceño son los autores más diversos en su abordaje temático vinculable con lo político, por lo que su predominancia respecto del descontento social no se diferencia mayormente de otras dimensiones. En el primero, hay dos canciones de cinco en las que pueden identificarse frases en ese sentido: *La misma edad* y *Barrio puerto*, ninguna de ellas *singles*. En el segundo, tanto *Alfil* como *Corazón para hacer Constitución* pueden considerarse desde esa dimensión, ambas compuestas para ser profusamente difundidas; mientras que en el caso del autor y cantante de Ases Falsos, *Así es como termina* –single– puede ser un ejemplo más claro de aquello.

Respecto de las formas de las letras, en algunos autores es notable el cambio producido entre 2005 y 2018, volviéndolas mucho más explícitas y fáciles de entender por grupos más amplios de personas. Gepe es un caso especialmente notorio, con un tránsito desde lo abstracto, intrincado y fragmentado –observable en *La enfermedad de los ojos* (2005) o *No te mueras tanto* (2007)– hacia lo sencillo y mundano de *Fruta y té* (2012), *Punto final* (2015) o *Joane* (2018). Milagros puede ser otro si se consideran *Nadadora* (2009) o *Nahual* (2011) versus *Marcha de las cadenas* o *Querido enemigo* (2017). De todos modos, el resto se mantiene más o menos uniforme en su tipo de escritura durante el período. Más poética y abstracta en García, Moreno, Chinoy, Cadenasso y Barría, y más concreta y sencilla en Stern, Perrosky, Anwandter, Tijoux, Briceño, Pedropiedra, Mena, Dënver, Ilabaca, Valenzuela, Dadalú y (me llamo) Sebastián.

Algo similar ocurre respecto del nivel de involucramiento con lo político y la apertura a comunicaciones más explícitas en esa dirección a medida que avanza el período analizado. En los propios Gepe y Milagros se podrían citar sus mismos ejemplos recién mencionados, pues ya a partir de 2017-2018 incluso refieren de modo mucho más concreto a personajes (la fallecida inmigrante haitiana Joane Florvil) y a situaciones (las protestas callejeras) vinculables con la contingencia nacional. En Tijoux y Anwandter también se observan acentos similares a partir de 2012 y 2016 respectivamente, o desde *Shock* y *Cordillera*, cuando ambos autores se refieren

directamente a las movilizaciones ciudadanas y el modelo hegemónico contra el cual se protesta.

De todas formas, es interesante constatar que ya desde los primeros años del periodo (2005-2007) emergen esos elementos vinculables con lo político que luego se irán volviendo más recurrentes y predominantes en la sociedad. Esencialmente, una sensación de que las cosas no estaban bien, de que ya había una especie de enfermedad, de un agujero en el país, junto con un llamado a despabilarse y avanzar hacia una sociedad que produjera un mejor nivel de vida. De ese lapso temporal son *La enfermedad de los ojos* de Gepe, *El viejo comunista* de García, *Al siguiente nivel* de Mena, *Los poderosos* de Valenzuela, *Despabilate* de Tijoux, *La misma edad* de Barria y *Abajo de Perrosky*: se publicaron más de una década antes del estallido social de octubre de 2019.

Entonces, el proceso de mediatización de los músicos como voceros políticos determina el actuar de parte de ellos en la elección de las canciones que se constituyen como *singles* de difusión –en cuanto a un contenido lírico articulable con lo político– así como en una escritura que se va volviendo más explícita y accesible. En ello, también hay influencia del factor contextual temporal: los hitos que van ocurriendo en el transcurso del período.

2.6 El factor temporal

El periodo de análisis es uno de creciente actividad política en Chile y que, por ende, incluye una serie de hitos, partiendo por los que marcaron los propios gobernantes de esos años. En 2005 se desarrollaba la última fracción de la presidencia de Ricardo Lagos, el primer mandatario socialista del país desde la abrupta interrupción de la de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. 2006 significó la asunción al poder de la primera mujer en el máximo cargo, Michelle Bachelet, quien además es hija de un general asesinado durante la dictadura. En 2010, la derecha volvió democráticamente al Palacio de La Moneda, por primera vez desde la primera mitad de los 1960, de la mano del millonario empresario Sebastián Piñera. En 2014 Bachelet regresó a la

primera magistratura con una promesa de cambios profundos a un modelo que fue instaurado en el país durante los años militares. Y en el último año del período de análisis propuesto, la derecha –con Piñera– regresó al gobierno.

Como se mencionó previamente, también se trata de un período en el que la ciudadanía ha vuelto a movilizarse políticamente, con masivas expresiones en las calles, lideradas en gran medida por jóvenes que no arrastran traumas asociados a los diecisiete años de dictadura, pues nacieron en sus postrimerías. Ello ha estado en línea con el auge de movimientos sociales que, en el informe del PNUD ya citado (2015) se consideran como importantes agentes de esta politización, y en temáticas bastante diversas: el movimiento estudiantil, el movimiento de los trabajadores, el movimiento ambientalista, el movimiento por los derechos de lesbianas, gays, bisexuales y trans (LGBT), el movimiento mapuche y organizaciones regionalistas (pp. 171-172).

Del análisis de las letras se puede observar que posiblemente el arribo en 2010 de un gobierno de derecha –además, con algunos de sus personeros con un pasado relacionable con la dictadura– produjo un influjo tal que incrementó el involucramiento político de los autores. Algo que es coincidente con un aumento en la masividad y frecuencia de movilizaciones ciudadanas en las calles, sobre todo, de la capital del país: el llamado invierno estudiantil chileno de 2011 y del cual emergieron jóvenes líderes que posteriormente llegarían al Congreso –Camila Vallejo y Giorgio Jackson– así como la similar movilización del año siguiente, que tuvo una escala menor pero también encumbró a otra figura de esa generación: Gabriel Boric; las protestas de 2011 contra la megacentral hidroeléctrica Hidroaysén, que pretendía construirse en la Patagonia chilena; y las movilizaciones a partir del caso Zamudio¹³ y la promulgación de la Ley Antidiscriminación en 2012.

De 2011, el año que tiene una mayor representación de canciones en la muestra, son algunas de las que tienen temáticas más explícitas y, por ende, reconocibles. De

¹³ La primera Marcha por la Diversidad Sexual se realizó el 27 de junio de 1999 en conmemoración del Día Internacional del Orgullo LGBT. En sus primeros años, estos eventos no superaron las 5 mil personas, pero con los años incluso se extendieron a otras ciudades como Concepción y Valparaíso. El 29 de septiembre de 2012 se realizó la XIII versión de la marcha con la más alta convocatoria de la historia, tras el asesinato del joven gay Daniel Zamudio.

partida, *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros* de Moreno, que recoge elementos de la protesta estudiantil como del rechazo a la moral conservadora y religiosa; un año antes estalló públicamente el caso contra el emblemático sacerdote Fernando Karadima.¹⁴ También el sentimiento expresado por Stern en *La puta esperanza* respecto de un momento de inflexión, en el cual emergen razones para creer en la posibilidad de transformaciones sociales, así como la proyección de Valenzuela en *Salvador* en cuanto al anhelo de surgimiento de un líder que conduzca a la ciudadanía por un camino hacia una nueva sociedad, y *¿Cómo puedes vivir contigo mismo?* de Anwandter, con su planteamiento de rechazo a quienes juzgan y condenan a quienes son diferentes –probablemente en términos de identidad de género– y de llamamiento a dejar de ocultarse y mostrar orgullo por quien se es.

También de ese año, marcado por la asimilación del retorno de la derecha al poder, son letras en las que esta nueva generación alude a la herencia de la dictadura (*Que del cielo caiga*, de Perrosky y *Condenado* de Cadenasso). De 2011 también es la frase “Presidente rima con cerdo” (*Obrero mundial*) de Pedropiedra, quien la introduce con una sugerente apelación a quienes le escuchan: “Tú lo sabes mejor que yo”. Y, a partir del bullado caso bombas iniciado en 2010, Chinoy escribió *Canción del terror* para denunciar lo que consideró como un abuso del Estado hacia jóvenes de ideología anarquista.

El siguiente, el 2012, también fue un momento de importantes movilizaciones ciudadanas, tanto estudiantiles como de minorías sexuales y pueblos originarios que, nuevamente, tiene un correlato en algunas de las canciones publicadas y que fueron recogidas para esta investigación. *Fruta y té* de Gepe se convirtió en un punto de inflexión en su carrera no solo porque se constituyó en su mayor éxito sino que también porque representó un nuevo modo –más sencillo y directo– para su escritura de letras. Y además por versos en los que reivindica los rasgos indígenas y acusa su

¹⁴ El Caso Karadima se refiere a las denuncias de abuso contra él por parte de feligreses y de exsacerdotes de la parroquia El Bosque, del sector más privilegiado de la sociedad. En abril de 2010, estas se dieron a conocer en los medios de comunicación. La Santa Sede sentenció su culpabilidad.

ocultamiento cultural. *Shock* de Tijoux también marca un momento de mayor involucramiento político suyo a partir de una letra en la cual desmenuza al modelo hegemónico y refiere al levantamiento ciudadano para derribarlo, porque “el futuro es ahora”. Un integrante prototípico de la policía uniformada, antagonista de las crecientes protestas sociales de la época, protagoniza la letra de Briceño *Fuerza especial*, aunque el texto de su coro también puede tener una interpretación doble (“Déjame sentir la fuerza especial / que está emergiendo”) respecto de las propias manifestaciones al alza. *Pájaro niño*, de Ilabaca, por su parte también se alinea con la contingencia y, en particular, con el conflicto mapuche¹⁵ que empieza a escalar en términos de la violencia y a tomar gran notoriedad pública, describiendo en su letra abusos cometidos por los policías contra menores de edad en esos territorios del sur del país.

También hay énfasis que se aprecian más a medida que avanza el periodo. Respecto de las movilizaciones se transita desde la mera descripción de un paisaje social –como “Los estudiantes marchan junto a ti” que, en *Alfil* de García, de 2010, son vistos desde una ventana por quien protagoniza la letra– a una definición más precisa del propósito y el carácter de estos jóvenes –descreídos y con el ímpetu de conquista de una sociedad mejor, como señala Tijoux en *Los peces gordos no pueden volar*, de 2014– y hasta la expresión misma de un momento de inflexión en cuanto a la fuerza incontrarrestable del movimiento en las calles, como lo presenta Milagros en 2017:

No podrán, no podrán detener el ruido, no podrán.
No podrán, no podrán apagar el canto, no podrán.
No podrán, no podrán detener la lluvia, no podrán.
No podrán, no podrán apagar el fuego, no podrán
(Milagros, *Marcha de las cadenas*, 2017)

¹⁵ Así se denomina al conflicto originado a partir de los reclamos de comunidades y organizaciones mapuches al Estado chileno –algo que también ha ocurrido en paralelo en Argentina– en cuanto a la recuperación de tierras ancestrales, el reconocimiento de su identidad cultural y la autonomía jurisdiccional.

En la relación con el pasado del país –con la herencia de la dictadura– también es posible observar un tránsito desde 2005, cuando se describe la secuela más emocional dejada por ese período en una persona (*El viejo comunista*, de García) o 2011, cuando Perrosky refiere al anhelo de una “maldición” que castigue a un violador de los derechos humanos porque seguramente la justicia no lo hará (*Que del cielo caiga*) a la declaración del fin de esa “doctrina del shock” con su “Constitución pinochetista” y su “modelo condenado” (el 2012, en *Shock* de Tijoux).

Si bien puede detectarse un énfasis desde 2010, de todas formas es interesante constatar que previo a ese momento temporal ya hay alusiones al mismo tipo de situaciones asociables con lo político. En ese sentido, la llamada revolución pingüina protagonizada por estudiantes secundarios el 2006¹⁶ –probablemente el primer alzamiento masivo post dictadura– puede haber marcado el influjo de algunas letras o al menos estar en sincronía con cierta inquietud y anhelo generacional de cambios. De ese año es, precisamente, *Al siguiente nivel* de Mena, composición en la cual refiere a una fuerza que ve venir y que va a cambiar la dirección de las cosas: manifiesta la certeza de que su generación va a lograr un mejor estado evolutivo de la sociedad que el imperante en ese momento, legado por la generación precedente.

Al año siguiente, se publicaron varias canciones con alusiones a distintas demandas sociales que algunos años después fueron adquiriendo una relevancia mayor en la agenda pública como el empoderamiento de las mujeres (en *Dulce* de Valenzuela), la desigualdad social y sus consecuencias en los sectores más desposeídos (en *Abajo* de Perrosky y en *Hambre* de Mena), la precarización laboral y las agobiantes rutinas ciudadanas, sumadas al creciente endeudamiento de las personas (en *Despábilate* de Tijoux), hasta la posibilidad de un estallido social a partir de la sistemática desidia y los abusos de parte de las élites (en *La misma edad* de Barría y en *Los poderosos* de Valenzuela).

¹⁶ Estas movilizaciones ocurrieron entre abril y junio de 2006 y fueron reactivadas entre septiembre y octubre, sumando más de 400 colegios paralizados. El nombre “pingüina” alude a una forma chilena de referirse a los estudiantes de educación primaria y secundaria, debido al aspecto del uniforme escolar.

Entre 2008 y 2009 ocurre más o menos lo mismo, aunque se amplía aún más el marco temático. Por ejemplo, aparecen alusiones a una iglesia católica de la que, aún sin estallar el caso Karadima, se han ido conociendo situaciones de abusos cometidos por sacerdotes a través de los medios de comunicación (en *Los menos* de Dënver, *Nadadora* de Milagros), a los abusos a los consumidores por parte de industrias como la farmacéutica¹⁷ y los excesos ambientales de las empresas hidroeléctricas (en *Millones* de Moreno), a desigualdades laborales (en *Tejequeteje* de Stern), o a un rechazo más general a una sociedad que es considerada hostil y difícil (en *Inteligencia dormida* de Pedropiedra, *Klara* de Chinoy, *El encargo* de Cadenasso, *Témpera* de García y *1977* de Tijoux).

La agenda más transformadora con la que Bachelet regresó a La Moneda en marzo de 2014 significó que en su gobierno se plantearan una serie de discusiones sobre el modelo imperante en dimensiones como la educación, las pensiones y el sistema electoral, así como temáticas relacionadas con la equidad de género y los derechos de las mujeres. También es un periodo marcado por una serie de movilizaciones de estudiantes, como la de abril de 2015, o la masiva marcha Ni Una Menos¹⁸ de octubre de 2016, así como por la entrada en vigencia del Acuerdo de Unión Civil que permitió a las parejas del mismo sexo tener por primera vez un vínculo legal, aunque no equivalente al matrimonio heterosexual, y por el inicio del llamado *boom* migratorio que produjo un incremento de más del 200 por ciento de la cantidad de inmigrantes viviendo en Chile en esos cuatro años, sobre todo por la masiva llegada de venezolanos, haitianos y colombianos. Algunas de estas cuestiones aparecen en ciertas canciones, como por ejemplo las relacionadas con las disidencias en García (*María*), Gepe (*Hablar de ti*), Mena (*Espada, Esa fuerza*), (me llamo)

¹⁷ En mayo de 2008, la Fiscalía Nacional Económica comenzó una investigación por una colusión entre las mayores cadenas farmacéuticas chilenas, detectando alzas concertadas en los precios de más de 200 medicamentos.

¹⁸ Consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015 y que tuvo su propia expresión en países como Chile. Se opone a la violencia contra la mujer y su consecuencia más grave y visible, el feminicidio.

Sebastián (*Baila como hombre, Hijos del peligro*) y Dënver (*Los vampiros*, coescrita con el autor anterior) y las relativas al cada vez más cuestionado modelo imperante y sus sostenedores en Tijoux (*Vengo, Los peces gordos no pueden volar*), Milagros (*Puzzle*), Briceño (*Yo no quiero volver, Sal de ahí*), Dadalú (*Ciego, Valora*), Stern (*Respiren menos*), Mena (*Esa fuerza*), Anwandter (*Siempre es viernes en mi corazón, Cordillera*), Perrosky (*Sin rebelión*), Chinoy (*De loco medieval, A velocidad*) y Moreno (*Libres y estúpidos*). Ahí también cabe *Corazón para hacer Constitución*, la canción cantada por García y encargada por el gobierno de Bachelet para acompañar el inicio del proceso para la redacción de una nueva Carta Magna para el país.

La mayor recurrencia de movilizaciones en las calles también se refleja en algunas letras como las de Briceño (*Búscate un lugar para ensayar*) y Milagros (*Marcha de las cadenas, Querido enemigo*) y en frases de Anwandter (*Cordillera*), Stern (*Respiren menos*), Chinoy (*A velocidad*), en las que incluso se describen elementos materiales de las protestas, como los escombros. Briceño, derechamente, pone “el caso de una marcha” como ejemplo de algo conmovedor pero que a la vez puede ser peligroso:

Vamos, habla fuerte y claro
pero cuídate de transformarte en un gritón
la fuerza de la idea no se mide en decibeles
la fuerza de la idea no depende de una masa
(Ases Falsos, *Búscate un lugar para ensayar*, 2014)

Respecto del *boom* migratorio, son muchas menos las canciones relacionables con él. De 2016, *Un país, un solo habitante* de Barría más bien usa palabras relacionadas con la problemática para referir a otra cuestión: la fragilidad de las relaciones modernas (“La frontera está en desplazamiento”, “la frontera poblada de encuentros”). De 2017, *Hasta cuándo con* de Gepe reivindica la relación del país con otras culturas latinoamericanas en contraposición con lo anglosajón, y un hecho ocurrido ese mismo año –la muerte de la haitiana Joane Florvil– sería recogido por este mismo autor en una composición del año siguiente, en la cual aborda en su integridad

esta problemática con frases como “extranjeros somos todos / aunque nunca nos contaron / pero iguales ante todo, somos”.

Además de *Joane*, de ese 2018 marcado por el retorno de la derecha –y de Sebastián Piñera– al gobierno, la canción que se relaciona en forma más directa con el *zeitgeist* de ese momento es, probablemente, *Locura* de Anwandter, debido a su relación, declarada por su autor en entrevistas con medios de comunicación, con el resurgimiento de ideologías más duras de derecha, que en Chile están representadas por personajes como el dos veces candidato presidencial José Antonio Kast¹⁹.

El contexto social y político de Chile en los trece años que abarca esta investigación se relaciona de los modos recién expuestos con las letras de los 19 autores que conforman la muestra. Esto se encuentra en línea con lo que Harvey (2008) plantea en cuanto a la importancia de la experiencia vital del mundo circundante como un factor que moviliza la inspiración en los procesos compositivos. Más adelante –en el capítulo sobre entrevistas a los músicos autores– se abordará con más detalle lo que reflexiona en su libro *Música e inspiración*.

2.7 Hallazgos en fragmentos

Como se mencionó hacia el inicio de este capítulo, en las letras fue posible identificar referencias a una quincena de dimensiones relacionadas con lo político. Según se desplegó en la Tabla 2.1., estas fueron categorizadas del siguiente modo: identidad nacional, instituciones, sistema democrático, políticos, disidencias, medio ambiente, amor como refugio, modelo social hegemónico, otras ideologías políticas, la dictadura, rutinas agobiantes, precarización, élites, medios de comunicación, descontento social. A continuación se desarrolla cada una de ellas.

¹⁹ Ex militante del partido de derecha UDI, se presentó como independiente en la presidencial de 2017, obteniendo la cuarta mejor votación (7,93%). Fundó el Partido Republicano y, como presidenciable, se ha mostrado cercano a líderes regionales como el brasileño Jair Bolsonaro, de quien ha destacado su acento por el orden público, la familia tradicional, la autoridad y la economía.

2.7.1 Identidades nacionales: cordillera, dinos la verdad

La identidad nacional es una construcción social que opera por medio de productos culturales. Dicho de otro modo, es la forma en que los individuos se apropian culturalmente de la nación y la transforman en narrativas particulares, que en ningún caso son estables. Como afirma Hall (1996) la identidad está siempre en un proceso de formación y en ella se unen el sujeto –sus discursos y prácticas que constituyen sus posiciones de sujeto- y la estructura –los procesos de producción de subjetividades.

En las letras analizadas, un elemento que se reitera como símbolo de Chile es la cordillera (en Anwandter, García, Mena, Tijoux, Cadenasso y Stern). La Cordillera de los Andes, que ocupa la zona occidental de América del Sur, en la parte chilena, desde el altiplano hacia el sur toma una clara dirección general norte sur y posee las montañas más altas. En otras palabras, se hace ver.

La cordillera, entonces, representa de partida un lugar de origen (“Yo nací en la cordillera”, de Anwandter) y un punto de referencia para situaciones como la unidad de un pueblo que se alza (“Aquí estamos juntos / desde la montaña al mar”, en *La siembra* de Stern), de un pueblo que dialoga sobre su futuro (“Voy a recorrer cordillera al mar”, en *Corazón para hacer constitución*, de García) o de una realidad local precaria e incierta (“Cordillera resistiendo”, en *Esta roca* de Cadenasso). Mena, en tanto, la usa para referir a un territorio donde prima lo competitivo (en *Espada*).

También se representa como una suerte de testigo privilegiado y omnisciente. Tijoux la sitúa, en 1977, como una observadora de sus procesos de crecimiento personal (“Mi búsqueda fue mero proceso de pura pila (...) En la cordillera que miraba la salida”), mientras que Anwandter la apela directamente dado tal estatus:

Cordillera dinos la verdad
Es esta tierra un lugar
que no nos quiere
ni nos va a dejar hablar
(Anwandter, *Cordillera*, 2016)

Otros paisajes a través de los cuales se muestra una especie de identidad local son los barrios. En *Punto final*, Gepe reflexiona sobre la importancia de no olvidarse del barrio de origen, pues ahí se encontrarían las raíces más profundas tanto a nivel personal como colectivo. Hacerlo, además, tendría que ver con una vida más consecuente, que no cambia sus principios y modos de vida. En concreto, la letra muestra una especie de reencuentro con ese Chile (“El aire que respiro ahora me hace bien / Ahora que estoy caminando por San Miguel”), con detalles costumbristas de calles específicas, juegos y otras cotidianidades. Incluso comidas típicas. Algo que también explora en *Fruta y té*.

Barría alude en distintas canciones a ideas similares, aunque con aproximaciones diferentes. En *Barrio puerto* recuerda sensaciones y momentos de la niñez, que se percibe ya muy lejana, mientras que en *Un país, un solo habitante* refiere a lugares que se habitaron y ya no existen y, por lo mismo, la pertenencia a un territorio identitario se va volviendo, en lo contemporáneo, difusa, ambigua. En *Estábamos Unidos de América* también utiliza el territorio –ya continental– para referir a un lugar olvidado, abandonado, que antes era parte de una identidad común pero que se separó, lo cual afecta, al dejarla incompleta: África.

Pueblos y ciudades también son expresiones territoriales que tienen un uso en ciertas letras. Para Briceño, el pueblo es un escenario para una tragedia –un incendio brutal– que también tiene un simbolismo más global, planetario (en *Así es como termina*), mientras que para Dënver el pueblo es un sitio de convivencia difícil y angustiante: “Hay pueblos que se comen / todo lo que encuentran” (en *Los menos*). Stern, en tanto, hace un uso metafórico del humo y el aire envenenado de una ciudad contaminada –se entiende que se trata de Santiago, la capital de Chile– como analogía de una contaminación moral (en *Respiren menos*).

Hay otras imágenes asociadas a ciertos aspectos de lo chileno: los perros callejeros (en *De loco medieval*) y la recurrencia de movimientos telúricos (en *Klara*) que aparecen en Chinoy, el conocido parque de diversiones de Santiago llamado Fantasilandia aludido por Pedropiedra y donde “había un poco más que tristeza” (en

Vacaciones en el más allá), además de ciertas marcas surgidas al alero del neoliberalismo en el país como Kidzania –una marca de entretenimiento donde los niños pueden vivir una experiencia de ser adultos bajo los parámetros imperantes– o el centro comercial Mall Plaza, criticadas por Tijoux: “Kidzania no es un parque y el mall no es una plaza” (en *Los peces gordos no pueden volar*). También una frase del cántico que los hinchas dedican a la selección chilena de fútbol, la cual es denostada por Pedropiedra: “Chileno de corazón / qué es eso” (en *Rayito/olita*).

Para Gepe, lo chileno está ligado a lo latinoamericano. En *Hasta cuándo con el* abordaje de la letra apunta al esnobismo de quienes buscan su realización a partir de culturas más distantes como la anglosajona o incluso la hispánica y apela a quien escucha a construir su vida desde este lado del mundo. A partir de ello, considera que lo identitario se encuentra mirando hacia los pueblos originarios, como lo expresa en parte de *Fruta y té* (“Cuando mi país te elija como reina / cuando este país deje de mentirse así / Tus ojos de india y melena callejera / Tu sueño es el sueño de los que vivimos aquí”). Tijoux también refiere a “nuestro pelo negro, con pómulos marcados” como marcas identitarias físicas evidentes que han sido ocultadas por la cultura dominante (en *Vengo*).

Los pueblos originarios son recurrentes en las letras de Ilabaca. *Pájaro niño* es una canción que muestra la persecución por parte de fuerzas especiales de Carabineros a niños de una comunidad mapuche de Temucuicui, en la Región de la Araucanía, y también es una instancia en la que realza la sabiduría ancestral, de “el antiguo”, y la capacidad de resistencia de este pueblo. En ella refiere localidades específicas y apellidos específicos. También sobre resistencia cultural de pueblos amenazados trata *El baile del Kkoyaruna*, en este caso, de los quechuas y la explotación minera, para lo cual incluso usa palabras en esa lengua. Allí el enfoque está en mostrar el poder vivo de dicho pueblo ancestral, de gran riqueza espiritual. Otro aspecto identitario que rescata y destaca esta autora tiene relación con la sabiduría legada por maestros de

generaciones anteriores, a la cual hay que recurrir (Violeta Parra y Álvaro Peña²⁰, por ejemplo, son aludidos en *Lamenta la canela*). Tijoux apunta a algo similar en *Vengo* al declararse “ansiosa de aprender la historia no contada de nuestros ancestros / con el viento que dejaron los abuelos y que vive en cada pensamiento / de esta amada tierra”.

Las narrativas particulares de estos músicos autores sobre lo identitario a partir de la territorialidad se vinculan con lo político de las formas recién exploradas, abrazando una chilenidad anterior –barrial, ancestral, vinculada con lo natural– y distanciándose e incluso refiriendo críticamente a aquella versión del ser chileno construida a partir del modelo neoliberal vigente.

2.7.2 Instituciones: prenderle fuego

La desvinculación institucional de esta generación *millennial* referida con anterioridad a partir del informe PNUD (2015) y, más específicamente –y siguiendo a Dean (2000)– el reposicionamiento tanto del Estado como de otras entidades tales como las iglesias, las escuelas y las familias es observable en las letras de las canciones aquí analizadas. En ellas se percibe y expresa un recurrente rechazo al mundo adulto, el que mediante distintas instituciones norma las vidas de las personas. Estructuras fijadas por unos otros y en las que no hay injerencia posible. Así, se mencionan críticamente entidades educativas, instituciones militares y, en mayor número, religiosas. Puntualmente, se comunica un anhelo ciudadano de destruir las instituciones entendidas como opresoras. “Si quiero prenderle fuego a algo / que sea la iglesia y el Congreso” (*Siempre es viernes en mi corazón*, Anwandter). Incluso metafóricamente en una canción de Dënver se llega a imaginar un tornado en un pueblo costero cuyo primer objetivo de devastación es la iglesia (*Los menos*, de Dënver).

Para Gepe, el Estado suele llegar tarde con su asistencialismo que considera insuficiente y minimizador de los problemas que pretende cubrir: “Ni los bonos ni

²⁰ Parra es mundialmente conocida como una figura referencial del folclor de habla hispana, mientras que Peña es un músico de culto, considerado un pionero del punk (en efecto, vivía en Inglaterra cuando ocurrió su eclosión).

regalos / nunca llenarán el vaso / siempre el esfuerzo será en vano / para ocultarlo bien” (Joane).

Respecto de las iglesias, en general la referencia –si bien no es explícita– se puede estimar que apunta en particular a la iglesia católica, como un referente de influencia y poder en un país como Chile para dictar normas o influir en ellas. Se rechaza su rol como mediadora de la fe, como mediadora entre lo humano y lo divino e incluso se verbaliza incredulidad en la cosmovisión divina, del dios compasivo (en *Concentración de campos*, de Dënver). “De qué sirven los templos” se pregunta Moreno en *De qué*. En cambio, se identifica una fe trascendental asociada a la naturaleza, a la creación del universo, a la tierra; una divinidad que se valora pues no juzga ni condena moralmente, mientras que la iglesia sería una institución efímera que impone una moral en aspectos como la sexualidad, que engaña y hace que la propia gente se engañe cuando va a los servicios religiosos. En *De loco medieval*, Chinoy expresa:

Santa venta de mentira
Del alma en un peladero
Tanto moco taquillero
En pegajosa rutina
(Chinoy, *De loco medieval*, 2015)

Se observa, entonces, que las religiones no estarían conectadas con la realidad y sus discursos serían retórica, en el peor sentido coloquial que se suele dar a esa palabra: meras imágenes desprovistas de sentido. En *Acuario*, de Manuel García, también se lee una posible referencia a los abusos conocidos por la opinión pública por parte de esta entidad moral en Chile:

Violencia inmoral de peces que están
en el mismo acuario
ver para creer, y hacen de la fe
fotos de un sudario
(Manuel García, *Acuario*, 2012)

De modo más explícito, Tijoux relaciona a la derecha política más reaccionaria con la jurisdicción de la iglesia católica Opus Dei²¹ (en *Shock*), mientras que Moreno acusa de modo más explícito al catolicismo en una estrofa completa de *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros*:

Impusieron fe con una cruz
Y mataron a todo aquel que pensaba distinto
Regalaron culpas en la dominación
Y hoy el Santo Padre esta bañándose en oro
Y hoy el Santo Padre esta quemándose en oro
Yo no necesito institución para rezar
(Moreno, *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros*, 2011).

Moreno insiste en su apelación a las iglesias en *De qué* y reitera su acento crítico respecto de la idea de la culpa. “De qué te sirven los templos / si en el centro son muros / Pecados que con apuro / la culpa van revolviendo”. Milagros y Barría redundan en la misma idea expresada en la anterior canción de Moreno, quien allí subraya “yo no necesito institución para rezar”: en *Nadadora*, el primero declara “no necesito una iglesia / para sentarme a llorar” y, en *Estábamos Unidos de América*, el segundo apunta “no quiero quedarme en religiones de paso”.

En el caso de la fuerza policial, esta aparece en el relato de las letras caracterizada como un instrumento del Estado para reprimir el disenso y mantener el modelo hegemónico. “¿Cuántos fueron los callados? / Pacos, guanacos y lumas” se pregunta Tijoux (*Shock*). Carabineros son unos carniceros que buscan interrumpir un devenir social que, finalmente, no podrá ser acallado; derechamente están en el bando de los malos (*Canción del terror*, de Chinoy), idea que Stern continúa al acusar cómo “callan la rabia con sus jaurías” al hablar explícitamente de represión policial coercitiva (en *Respiren menos*). Además, el propio Stern describe una sensación vital

²¹ La prelatura de la Santa Cruz y del Opus Dei fue fundada en 1928 por Josemaría Escrivá de Balaguer, sacerdote español canonizado en 2002 por Juan Pablo II, cuya misión declarada consiste en fomentar la santidad en la vida ordinaria. Ha tenido una fuerte penetración en las élites y los círculos del poder.

de estar permanentemente vigilados a partir del surgimiento de nuevas tecnologías para ello (en *Demasiada información*).

Briceño en *Fuerza especial* va más allá y relata en primera persona, asumiendo el rol testimonial de un joven policía, las falsas promesas que les haría la institución desde su etapa formativa, con débiles filtros de selección y escasa preparación para ejercer su labor. Este policía vive en un pasaje –típico de barrio de clase media trabajadora en Chile– y cree que tanto sus colegas como los manifestantes que debe enfrentar están equivocados en lo que hacen, pues ni siquiera lo razonan.

El Poder Judicial es una excepción en las letras, habiendo solo una mención. En *Que del cielo caiga*, al referirse a la institucionalidad de justicia, Perrosky la califica como útil sólo para los poderosos y que un criminal (un violador de derechos humanos que en algunas frases toma la voz) sabe que, si bien merece un castigo por lo cometido, tendrá impunidad.

El sistema educativo es abordado desde perspectivas diversas, pero siempre críticas. Pedropiedra, por ejemplo, si bien refiere a los años de escolarización como una zona segura respecto de las etapas posteriores de la vida, los recuerda como rígidos y con clases lectivas sin mayor interacción ni estímulo: “No había más que hacer que estar ahí sentado” (*Inteligencia dormida*). Barría habla de “cuadernos” y “libros” en una época en que “crecía como planta” y de cómo en ese proceso se entera de que “lo han robado todo” (*Barrio puerto*). Tijoux considera que, en ese proceso de aprendizaje, hay una parte de la historia que no se enseña: la que tiene relación con la pertenencia a los pueblos originarios y, por otro lado, hay otra que sí se enseña y que tiene que ver con la legitimación del modelo de los colonizadores de estas tierras, refiriendo a continuación al acto de descolonizar como un norte (*Vengo*). Dadalú va un poco más allá y refiere al gran vacío que para muchas personas significa el término del ciclo formativo, incluyendo a la educación superior, en el cual no se advierte de las dificultades para hallar un trabajo relacionado con lo que se estudió, con la vocación. “¿Será todo igual en otra realidad?”, se pregunta en *Valora*.

Entonces, la desvinculación institucional generacional a partir del reposicionamiento contemporáneo de las mismas (Dean, 2000) debido a la consolidación del modelo neoliberal se refleja en las letras a través de sentencias críticas y aborda a las principales entidades de la estructura social.

2.7.3 Sistema democrático: decisiones por muy pocos

En el informe *Los tiempos de la politización* realizado por el PNUD (2015) para abordar el caso chileno, se constata un “déficit democrático”²², pero no respecto de la valoración de la democracia como sistema por parte de la ciudadanía sino que del nivel de satisfacción con su funcionamiento. Esto, a partir de la distancia entre el nivel de democracia deseado y el percibido. Allí se indica que “la democracia para los ciudadanos es algo que va más allá del sistema político y tiene que ver más bien con un modo de construir la convivencia social” (p. 126), es decir, para los chilenos la justicia social –y también la libertad de expresión– resulta más relevante en la constitución de una sociedad democrática que las elecciones libres.

Del análisis de las letras se desprende que algunos autores consideran que la democracia representativa no se materializa del todo en el sistema chileno y por ello, en general, cuando se le alude se la rechaza. “Decisiones por muy pocos / constitución pinochetista”, razona Tijoux (*Shock*), señalando hacia el origen del modelo vigente, en lo electoral y más allá. Para Briceño no vale la pena participar de esta democracia, que considera podrida, e incluso llama a marginarse a través de lo que Pratt (1990) denomina involucramiento político emancipatorio:

Representación es otra cosa
puede parecer lo mismo, pero no lo es
Pues tiene que ver con querer algo
y yo quiero no ser representado
Y lo quiero con cerebro, vientre y corazón
Sal de ahí, es mi recomendación
(Ases Falsos, *Sal de ahí*, 2016)

²² En el propio informe se indica que este concepto proviene de Norris (2011).

¿Su solución? Una especie de autonomismo, de autogobierno. García pone un matiz al considerar que el sistema democrático vigente debe cambiar e incorporar el “sentir” de la gente para que identifique al pueblo y este participe; a diferencia de Briceño, él sí considera al ejercicio participativo como un camino posible, aunque puesto al servicio de la construcción de un nuevo modelo: “Decide cada ciudadano con su voz” (*Corazón para hacer Constitución*). Un camino que, al igual que lo planteado por el PNUD (2015), lleve hacia mayores grados de justicia social –este autor utiliza la palabra “dignidad”– a partir de un diálogo que renueve “nuestra hermandad” considerando la “generosidad”, seguramente de los sectores más privilegiados de la sociedad respecto del resto de la ciudadanía.

2.7.4 Políticos: cómo engañan a la gente

El propio informe PNUD (2015) es bastante categórico respecto de la percepción que la población tiene sobre el actor que tradicionalmente cristaliza la representación en el sistema democrático: el político. Es “denostado de modo muy claro y generalizado: si hay algo en que los chilenos y chilenas están de acuerdo es en que los políticos no representan a la ciudadanía” (p. 44). Más aún, en ese estudio se señala que el discurso de las personas sobre los políticos se estructura en torno a la oposición entre ellos y el ciudadano común, pues están alejados de la realidad de las personas y por ende están ciegos y sordos respecto de las necesidades de la gente.

Coincidentemente, en las letras analizadas los políticos son cuestionados en su rol. En general, se les considera como representantes con dos caras: una pública en la que proyectan una supuesta preocupación por los ciudadanos, sus electores, y otra oculta en la que se benefician de sus cargos para mejorar sus patrimonios y su posición social: “Mira cómo nos sonríen / candidatos, presidentes / cómo engañan a la gente” (Anwandter, *Cordillera*). Tijoux enfatiza en los “monólogos” y “discursos” de un líder político indeterminado, que sonríe y habla de su supuesto compromiso ético, los que califica como “incoloros” y “venenos”; palabras estudiadas para manipular (*Shock*).

Esa sonrisa “falsa” también aparece en Stern (*La siembra*) como un recurso para esconder su verdadero propósito: quedarse con más riquezas materiales, “acaparar”, mientras la gente espera por un mejor porvenir de manera pasiva, sin involucrarse.

Briceño los califica de “pura deformidad” y por ello no los considera como intermediarios válidos para decidir los destinos del país (*Sal de ahí*). Con más dureza aún, para Pedropiedra, la figura presidencial no le sirve de nada a la ciudadanía y esas promesas de “cambios” son solo eso. “Presidente rima con cerdo”, exclama (en *Obrero mundial*) e insiste en que no son capaces de dejar ningún legado relevante y, por ende, nadie los recordará después de muertos. Incluso se ríe de la “esposa rubia” de un mandatario indeterminado, que parece “momia”²³ (*Vacaciones en el más allá*). La personificación del político como un animal no es exclusiva de Pedropiedra, pues Stern también la utiliza en *Respiren menos* y aquí sí rima: “Y se hacen fotos firmando acuerdos / visten de seda pero son cerdos”.

2.7.5 Medio ambiente: la tierra el gran tesoro

El desequilibrio entre el progreso material y el cuidado del medio ambiente es abordado en algunas de sus letras principalmente por autoras, lo cual se corresponde con el surgimiento de movimientos ambientalistas durante el periodo de estudio (PNUD, 2015). La naturaleza es descrita de un modo positivo e idílico mientras que el actuar humano en relación a ella es descrito de modo negativo. Tijoux, al reflexionar sobre la posibilidad de un nuevo comienzo vital, apela a la re-conexión con lo natural:

Vengo con el mundo y vengo con los pájaros
Vengo con las flores y los árboles sus cantos
Vengo con el cielo y sus constelaciones
Vengo con el mundo y todas sus estaciones
Vengo agradecida al punto de partida
Vengo con la madera, la montaña y la vida
Vengo con el aire, el agua, la tierra y el fuego
Vengo a mirar el mundo de nuevo

²³ En Chile, esta es una palabra que también se usa para denostar a alguien que se considera de derecha.

(Tijoux, *Vengo*, 2014)

Como contraparte Stern, en *Demasiada información*, se lamenta de una actual falta de conexión y se preocupa por su perpetuación. “Me he alejado mucho ya de mi naturaleza / Si es que sigo así ya no la voy a encontrar”. Por supuesto, refiere a una especie de esencia humana pero el uso de la palabra “naturaleza” para hacerlo implica una apreciación positiva de la misma; precisamente, como algo originario, primordial.

Esa idea de lo natural como inmaculado asoma en *De loco medieval* de Chinoy cuando, ante un escenario social nefasto, de barbarie, “los pájaros se marginan / en el palco más pequeño”. También en medio de un relato gris, Ilabaca sitúa brevemente a la naturaleza como un sitio donde las personas pueden reflejarse (“Hay un espejo en la quebrada”, en *Lamenta la canela*), algo análogo a lo que Mena hace en *Hasta la verdad*, en cuanto a asociar lo verdadero con lo natural a partir de referencias a la Luna y a la luz de las estrellas, ambas reflejadas en el cuerpo de la amante²⁴. También Stern metaforiza lo mejor de la experiencia humana a partir del flujo natural del agua en *Vapor*: “Somos de agua / vamos a nadar / Que las corrientes nos lleven al mar / Seamos gotas en la inmensidad”.

La naturaleza es citada por (me llamo) Sebastián en su relato de *Baila como hombre* como un paisaje de escape a la hegemonía (“Veo que aún hay gente que se acuesta en el pasto / El mundo no está perdido”) y, del mismo modo que Tijoux, la metaforiza para hacer una invitación positiva, de liberación (“Bailemos como el cielo / bailemos como el río”).

La gran deshonra de la humanidad, entonces, es volver a la naturaleza y sus recursos una mera fuente de negocios:

El sitio más verdadero
El aire y todo su viento, el agua y todas sus gotas,
el fuego y todas sus llamas
La tierra el gran tesoro
que tú cambiaste por oro.

²⁴ Daniel Party (2019) reflexiona sobre la expresión de estas cuestiones en las canciones de esta autora en el artículo *El amor en tiempos del iPod: escuchando a Javiera Mena*.

(Moreno, *De qué*, 2012)

En dicha canción, Moreno también critica lo que denomina como “hipocresía ambiental”, que puede entenderse como el discurso público de quienes dicen preocuparse por el cuidado de la naturaleza pero que en los hechos o no hacen nada o contribuyen a su destrucción. Respecto del negocio asociado a la sobreexplotación de recursos naturales, ella insiste en *Millones* al describir como invasivas a las empresas hidroeléctricas²⁵ (“Millones de represas en la tierra”). En tanto, Ilabaca en *El baile del Kkoyaruna* habla de cómo la tierra está “girando malherida”, probablemente en el norte del país, a consecuencia de la explotación minera.

La propia Ilabaca, en *Herencia de hielo*, dibuja un paisaje en el cual esta explotación ya instaló un desequilibrio ecológico que se evidencia desde el cambio climático (“En nuestro invierno / no hay nieve blanca / no podrás mirarla / ni tocarla”) a diferencia del curso de una naturaleza en equilibrio en el cual “los hielos al fin / en el mar acabarán”. Briceño también puntualiza respecto del grave daño que la sociedad contemporánea le ha ocasionado al planeta a partir de la historia del incendio de un pueblo, que funciona como metáfora del calentamiento global y del destino final de la civilización (“el planeta con la uña raspa la capa de ozono”); la aniquilación planetaria en manos de este sistema está en una etapa inicial (en *Así es como termina*).

2.7.6 Disidencias: aunque digan que es malo

El devenir del debate público ha incorporado progresivamente demandas relacionadas con la comunidad de lesbianas, gays, bisexuales y transgéneros (LGBT), según constata el citado informe PNUD (2015), como “la no discriminación, el respeto a la diversidad sexual y la igualdad de derechos” (p. 172). En ese sentido, de las letras que abordan estas problemáticas se desprende la idea de que empoderarse desde la

²⁵ La canción se publicó en 2009, en un período en que hubo una álgida discusión pública en Chile sobre el daño ecológico que produciría el megaproyecto HidroAysén, en el extremo sur del país, el cual finalmente no se ejecutó.

identidad de género sigue siendo una situación difícil en esta sociedad contemporánea chilena, pues aún persisten modelos valóricos conservadores en ella. En *¿Cómo puedes vivir contigo mismo?*, de Anwandter, quien protagoniza la canción está con una crisis de identidad, ahondada por una moral predominante que condena:

No sé cómo enfrentarme a esto, se me escapa el control
Aunque digan que es malo yo me siento en el cielo
(Anwandter, *¿Cómo puedes vivir contigo mismo?*, 2011)

Para este autor, la condena está institucionalizada: “La iglesia me mandó al infierno / y el Congreso piensa que estoy enfermo” (*Siempre es viernes en mi corazón*). Pese a ello, considera que asumirse es el único camino posible para poder vivir una vida como tal: “No tengo puesto un disfraz ni tengo miedo de los juicios” “Siendo sólo lo que soy es que entiendo lo que es real”. “Me siento tan loca”, refuerza en *Locura*.

García pone el acento en que estas realidades de disidencias son mucho más comunes de lo que parecen a simple vista e incluso especula: “si yo fuera un chico trans y encontrara un nuevo amor (*María*). Mena también reafirma la necesidad de asumirse a plenitud, liberándose de tabúes que siguen rodeando la sexualidad (*Hasta la verdad*). La letra no asume un género –la autora es abiertamente lesbiana– y se plantea desde el deseo de búsqueda de aquella identidad verdadera y definitiva la cual, a su vez, es asociada con lo natural, con referencias a un paisaje nocturno. En *Espada y Esa fuerza* vuelve sobre el mismo tópico. En la primera, plantea al amor y al sexo como una respuesta vital, como una forma de reconocerse a partir del encuentro con una pareja; configuran una especie de ley suprema de la existencia humana, a la que habría que dejar que actúe para completarse como personas. En la segunda, refiere a una fuerza humana interior que es la que definiría y que hay que reconocer más allá de lo que dicta el orden social impuesto; la música y el ritmo actúan como catalizadores de esa identidad.

(me llamo) Sebastián reflexiona profusamente sobre estos tópicos. En *Venir* rechaza la moral hegemónica que se impone y que instala el miedo sobre quienes son

diferentes (“no tenemos ninguna enfermedad”) y, finalmente, afirma que siempre el negar la identidad propia terminará por tener peores consecuencias que asumirse. En este tema, canta desde el punto de vista de alguien y su pareja o un grupo de personas, una tribu: “Que un par de gente imbécil nos invente / una biblia o una ley”. En *Niños rosados* enfatiza que la homosexualidad no se hace: se nace, y ejemplifica con unos padres que tratan de conducir a su hijo desde temprana edad por la heteronorma a través de una serie de hábitos, regalos e incentivos. Aquí la moraleja es que aunque lo intenten toda la vida, jamás podrán cambiar la naturaleza de un hijo. *Baila como hombre* evidencia episodios de discriminación que surgirían desde el miedo a lo distinto y encara al que los ejecuta: “¿Cuáles ropas tengo que ocupar para que tú estés en paz?” “Molesta tanto como quieras / ya no te vamos a escuchar”. En *Hijos del peligro*, la mirada es comunitaria pues plantea que comparte un tipo de vida, un destino común, con otras personas que permanecen ocultas socialmente y a quienes convoca a arriesgarse y liberarse para dejar de vivir en represión. No hay que luchar contra la esencia individual, por más que los prejuicios sociales establezcan otros modos de vida. “Y si lo llevas ya en tus venas / ¿qué puedes cambiar?”.

Dënver también trabaja sobre el concepto de tribu en *Los vampiros*. Refiere a una generación que acude de noche a un lugar donde no importan los prejuicios ni les pueden hacer daño y en donde lo que no suele ser develado puede mostrarse. “Esta multitud me acoge / y bailamos sin preguntarnos nuestros nombres”. *Los bikers* parece relatar una especie de ataque sexual pero, al mismo tiempo, quizás se trata de una especie de relato erótico fantasioso: “Al suelo me tiró / y me ordenó / No te muevas, no / No te muevas, mando yo / En un momento, creo, fui feliz”.

Respecto de las mujeres, Valenzuela considera que el atributo de la dulzura con que históricamente se ha asociado a la feminidad es uno negativo, pues se corresponde con cierta ingenuidad que las hace vulnerables al maltrato por parte de malos hombres. En ese sentido, en *Dulce* reivindica a una nueva mujer, con más carácter, empoderada y hasta difícil, y las llama a no dejarse vulnerar:

Mujer, por qué no ocupas tu voz de otra forma
utilizando algo más que las piernas
yo sé que hay algo en ti
(Valenzuela, *Dulce*, 2007)

Como antagonistas, presenta a unos hombres que aún siguen actuando bajo el modelo patriarcal y, a consecuencia de ello, siguen en la búsqueda de la mujer-objeto.

Gepe también reivindica a la mujer con carácter, que lucha contra una sociedad difícil para ellas. “Me encanta la fuerza que tu cuerpo tiene / para conseguir lo que tuvo y que quiere / mujer consecuente ahora y siempre / hasta la final” (*Hablar de ti*).

Lo generacional aquí adquiere una relevancia capital. El empoderamiento aún dificultoso desde la identidad de género en Chile, de acuerdo con las letras se inicia desde los pares (la tribu) y a partir del gesto político de la visibilización de las disidencias junto al cuestionamiento a los cánones conservadores patriarcales.

2.7.7 El amor como refugio: aún nos queda un abrazo

“Me encanta sentir así tu respiro
abriéndose paso al invierno tan frío
en un mundo gigante, cambiante y jodido”.
(Gepe, *Hablar de ti*, 2017)

La relación con una pareja es mostrada, en general, como un refugio ante un mundo contemporáneo más bien hostil y, en otras ocasiones, se develan sus grietas a partir de una sociedad de relaciones furtivas, líquidas.²⁶ Para Chinoy, en el buen amor no existen las poses o los egoísmos que sí abundan en otras circunstancias sociales; es un lugar en el que una persona puede consagrarse y, otra vez, refugiarse: “Nuestra es toda la mañana / afuera penando el sismo” (*Klara*). Mena también considera al amor como el camino para llegar a ser uno mismo, reflejándose en la otra persona (*Hasta la verdad*) y también como un alimento vital que se quiere y se necesita (*Hambre*). La

²⁶ Aquí este concepto es usado siguiendo el concepto de “modernidad líquida” del sociólogo, filósofo y ensayista Zygmunt Bauman.

hostilidad social también está presente en el amor de pareja que (me llamo) Sebastián describe en *Venir* y por eso se mantienen “bien agarrados de nuestras almas”. García reflexiona que “todo el país me parece distinto” cuando comparte con una pareja, aunque agrega que es “difícil hacer el amor / sin sentir que nos agarramos de una tabla” (*Témpera*). Algo similar plantea Barria en *Un país, un solo habitante*: las personas son especies de migrantes que están de paso en otras vidas; se habitan, se funden, pero pronto no estarán juntas porque en la sociedad neoliberal las relaciones siempre terminan, duran poco. Esas dificultades también aparecen en Gepe (*No te mueras tanto*) y el relato de lo que parece ser una relación de pareja que se desmorona debido a que una de las dos personas es depresiva y quizás hasta autodestructiva en su “juego de constantemente / ir y venir”, aunque quien canta aún intenta sostenerla.

Mahan, de Dénver, –en coautoría con Briceño– plantea un escenario específico para mostrar que el amor como refugio incluso puede florecer en el horror: en un hacinado campo de prisioneros. El relato refiere a una persona –no se identifica si es hombre o mujer– que ha sido maltratada y a quien el que canta observa. “Ya ha pasado otro año / y aún nos queda un abrazo” (*Concentración de campos*).

Desde una perspectiva de madre, Tijoux refiere a ese amor y, al hacerlo, pone en detrimento a la sociedad respecto de lo que obtiene de él al afirmar que se aprende más de los hijos “que del mundo adulto / cuando grande quiero ser un niño”. En consecuencia, solo se tienen el uno al otro: “Pero ya ves estamos tú y yo / construyendo un mundo para los dos” (en *Los peces gordos no pueden volar*).

En términos de lo político, en las letras el amor se asume como un territorio en disputa a partir de las relaciones líquidas y utilitarias que emergen del modelo hegemónico imperante y, cuando se considera verdadero, opera como un refugio de esa especie de campo de batalla que es la realidad cotidiana contemporánea.

2.7.8 Rutinas agobiantes: las pocas horas que tengo

Distintos autores han hablado de esta época como una angustiada y hay dos de ellos que han instalado con fuerza sus reflexiones al respecto. El sociólogo y filósofo polaco

Zygmunt Bauman y el ensayista y filósofo surcoreano Byung-Chul Han. En *Modernidad líquida* (2004) y en otros libros en los que ha ampliado este concepto, Bauman refiere a cómo el progresivo establecimiento de una sociedad individualista y consumista en constante transitoriedad ha vuelto a las vidas inciertas e inestables, cambiantes y caducas. En *La sociedad del cansancio* (2012), Han refiere a cómo la vida actual requiere de una administración especial del tiempo y la atención para maximizar el rendimiento y así atender el exceso de estímulos, impulsos e información, instalando la autoexplotación laboral –pero también en el resto de los ámbitos de desempeño cotidianos– y vedando así la vida contemplativa y la reflexión.

Dicho aquello, el ritmo ciudadano contemporáneo es abordado por los autores de las letras analizadas de forma profusa y aparece con una caracterización negativa. Vivir en una ciudad en el siglo XXI resulta agobiante, con rutinas de ritmo frenético y centradas en el rendimiento. “En las ciudades va acelerando / el ritmo cruel que nos va matando” (*Respiren menos*, de Stern). Como en el ejemplo, a veces se asume una voz colectiva de gente cansada y angustiada, pero en otras quien protagoniza es una persona en particular o bien se construye una narración de observaciones. Barría, en *Parte del circo*, cuenta la historia de una mujer que trabaja en “el circo” –probablemente es una metáfora social– con una larga jornada laboral, pues no le quedan energías para sonreír tras haber estado “afuera”. Ella no tiene el control de su destino, que pareciera estar “escrito” en esta sociedad de números, y si bien a veces se derrumba sigue, pues debe hacerlo. El propio Stern reconoce (en *Demasiada información*) que no es capaz de seguir el ritmo moderno. “Mi mente delira / Yo pierdo el compás”.

Estas rutinas parten mal desde el despertar. “El comienzo de un nuevo fin”, como la describe Tijoux (*Despabilate*) al representar un día de un oficinista promedio, sumiso, el que lo va aniquilando de a poco. En *Los peces gordos no pueden volar* asume la perspectiva de una madre que le habla a un hijo y muestra una consecuencia directa de este ritmo de agobio: refiere a “las pocas horas que tengo contigo” y además generaliza esa situación al afirmar que “soy otra madre que duerme poco pero sueña

mucho”. Chinoy habla de “la generación a pilas” (*De loco medieval*) para aludir a un colectivo que probablemente necesita ser constantemente recargado para funcionar, Gepe personaliza esta realidad de trabajo extenuante y precario en una inmigrante (“Vivir para comer / trabajando de siete a veintitrés”, en *Joane*), mientras que Valenzuela reflexiona sobre cómo este tipo de ritmo urbano aísla a las personas, las hace vivir desde la apariencia –lo que es descrito como tremendamente agotador– y las deja solas; al mismo tiempo, expresa la necesidad de un modo de vida que tenga más sentido y que distinga a los individuos como tales (en *Armadura*). Esta última perspectiva es idéntica a la que Milagros asume, en primera persona, en *Nadadora*, rechazando “disfraces” y “etiquetas”, máscaras sociales y bienes que considera innecesarios.

El reloj, incluso, es el protagonista de una de las canciones (*Rey Loj*). En ella, Ilabaca señala que no se puede descansar en este orden del rendimiento y la competencia feroz y se pregunta “quién será el que la echó a andar”; es decir, apela a la posibilidad de que haya algún responsable último de este modelo frenético bajo el cual las personas deben existir. Ese responsable, según Anwandter, se encuentra en el pasado inmediato, en el cruento y frenético siglo XX (*Casa latina*).

El escape a este modelo tendría, hoy, una vía principal: la decisión individual. Tijoux apela a la propia gente que, al darse cuenta de que no está viviendo bien, tome la resolución de salirse de ese modo de vida (*Despabilate*). (me llamo) Sebastián apunta a la vida sencilla, a ritmo calmo y cercana a la naturaleza como escape al modelo imperante (*Baila como hombre*). Pedropiedra también hace un contraste entre el ocio y el descanso y la sociedad del rendimiento a partir de una crónica testimonial en la cual el protagonista se resiste a crecer y ser parte de este tipo de sociedad adulta, perdiendo su esencia.

¡No me quiero levantar!
¡No me quiero trabajar!
¡No quiero saber nada de nada!
Tráeme un espejo a ver si puedo reconocer a ese viejo que me está mirando
Antes era como yo, pronto seré como él
(Pedropiedra, *Inteligencia dormida*, 2009)

Esa idea de vida más sencilla, en el caso de Gepe se expresa a través de cierta mitificación de un Chile anterior, más sencillo, de barrio y de clase media (*Punto final*) al cual sería posible regresar: “Vida buena que no quiere olvidar / desde dónde viene y hacia donde va”.

Por último, Anwanter ve al día viernes como la única salida –transitoria– posible, como un símbolo de liberación y escape de una semana laboral interminable y que empieza antes de llegar al trabajo (“Cada vez que me despierto / los mensajes en el velador”). En ese sentido, el viernes es un momento para destruirse, el único momento en el cual quien canta se puede permitir “morir” (*Siempre es viernes en mi corazón*).

Entonces, en términos de lo político, de las letras analizadas se desprende un diagnóstico muy crítico de la rutina citadina contemporánea consecuencia de esta sociedad del rendimiento neoliberal aunque no se vislumbra una solución muy clara. Probablemente, al no ver como posible el reemplazo de ese modelo social.

2.7.9 Precarización: despertar y empezar

Términos como trabajo precario y precarización han adquirido mayor notoriedad desde los 2000²⁷ a partir de la globalización del modelo capitalista tanto en los países desarrollados como en los que están en vías de desarrollo. Para Guy Standing (2011), la precarización es un proceso en que una persona es sometida a presiones y experiencias que la llevan a vivir una existencia frágil en el presente, la cual se expresa a partir del sometimiento a incertidumbres acerca del futuro y la carencia de un sentido de desarrollo posible por medio del trabajo y el estilo de vida (pp. 16-18).

De las letras analizadas se desprende una crítica transversal: que, para esta sociedad contemporánea, la gente es un número y ella vive precarizada, con una dificultad cada vez más asentada en cuanto a lograr una calidad de vida básica y

²⁷ Así lo menciona Hernán Cuevas Valenzuela (2015) en su artículo *Precariedad, Precariado y Precarización. Un comentario crítico desde América Latina a The Precariat. The New Dangerous Class de Guy Standing*.

medianamente estable. En Milagros persiste la duda respecto de la posibilidad efectiva de poder construirse una vida, un norte en esta sociedad. Algo que se hace pesado, duro, pues “el camino es largo bajo el sol” (*Puzzle*). Pedropiedra lo plantea de un modo similar cuando, en *Obrero mundial*, describe los días como un eterno “despertar y empezar / todo el tiempo es casi lo mismo” y señala cómo “las semanas nos ven pasar”; el paso del tiempo no ve la consolidación de las vidas de la clase –en este caso– obrera y, por el contrario, no tiene posibilidad alguna de proyectar algo siquiera. Stern metaforiza una situación similar de “pobres bichos que trabajan sin parar”, unas arañas que “cada día pasan todas chuecas en un telar / tejequeteje con seda fina / produciendo tela sin descansar” para que los elefantes –los patrones, probablemente– se balanceen en ellas (*Tejequeteje*).

Con los pueblos originarios, según Ilabaca, ocurren injusticias análogas, pues en sus territorios y debido a la acción de saqueo y represión cada habitante es un “pájaro de hambre” por la enorme precariedad vital a la que ha sido llevado (*Pájaro niño*). Milagros también representa estos elementos en un ambiente rural, de pastizales, de duras jornadas de trabajo de sol a sol. “Tengo tres años y un día sin parar”, canta en *Nahual*, describiendo una especie de condena de pan, huesos y metal; incluso, a veces el protagonista piensa en la muerte como escape a ella.

Y “si la vida es como un naufragio”, aquello hace más difícil para las personas sostener sus convicciones, sus luchas, según García: “Difícil tocar la guitarra si el papel mural se desprende por nada” (*Témpera*). Más que vivir, para Valenzuela (en *Los poderosos*) se trata de sobrevivir:

Vida no es y muerte no es
¿Entonces qué?
Es el entremedio que viven a diario
(Valenzuela, *Los poderosos*, 2007)

Por lo mismo, para Cadenasso el futuro es incierto en un país donde hay hasta una “cordillera resistiendo”. “No puedo imaginar qué sigue en adelante”, se pregunta en *Esta roca*. Valenzuela es más tajante en este punto, pues para ella “la verdad”

asusta: y es que nada cambiará y la mayoría seguirá viviendo una realidad precaria (*Los poderosos*). Vivir así, nuevamente, se asemeja a estar en el agua, a la deriva: “Nado entre promesas falsas” (*Cordillera*, de Anwandter).

La precarización no solo se ve reflejada en el trabajo, también en el proceso de encontrarlo. Y no hallarlo. En *Entrevista*, como se evidenció al inicio de este capítulo, Francisca Valenzuela toma la perspectiva de un hombre para mostrar esa ansiedad y preocupación, allí asocia el deseo de una estabilidad laboral con el “sentido a la vida” y “un orgullo”, probablemente con un sentido crítico ante una sociedad muy consumista que instala una economía de la deuda. Por último, describe la entrevista laboral como un proceso intimidante, muy estructurado, poco empático y poco humano, así como lo difícil que resulta cumplir con ciertos requisitos básicos, como la experiencia previa. Dadalú lo grafica de modo complementario, al poner el acento en la incertidumbre vital –respecto del sustento material– por no encajar en la dinámica laboral predominante del modelo y tener que adaptarse como sea: trabajando en algo que no se estudió y tratar de mantener otra actividad que no logra ser lucrativa, pese a ser la más relevante para la persona (*Se necesita vendedora*). En ese sentido, el título de la canción pareciera tener un significado doble: no puede vender como vendedora y no logra vender su arte, pues la sociedad en la que vive es una en la que predominan los trabajos asociados a números, a lo económico, al rendimiento: “No sé nada de unas platas / no soy contadora”. Al final, la angustia por un futuro que “aprieta la garganta” se convierte en la certeza del fracaso. En *Ciego*, muestra una cotidianidad gris y desalentadora, que baja la autoestima debido a la constatación propia de que la vida pasa y no se logra concretar en esta sociedad, lo que también aborda en *Valora* con frases como “por poca plata yo veo mi vida desaparecer / mis reales intereses se pueden desvanecer”.

Esta precarización vital termina por permear todos los aspectos de la vida, incluidos los momentos de ocio. Pedropiedra parece acentuar la idea de personas con vidas tristes que ocupan su tiempo libre en buscar emociones fuertes, novedades, estímulos de corta duración: el “sabor del mes”. Y si bien el personaje de la canción

(*Vacaciones en el más allá*) prefiere estar vivo, pese a todo, se pregunta si la muerte puede ser más interesante que esta vida. “Así no odio más / así no hablo más / así no limpio más”. En *Rayito/olita* vuelve sobre estas ideas, al protagonizar a un sujeto algo apesadumbrado que implora por una solución que va más allá de él, al describir a una mujer en un *mall* con su celular alienada, trasnochada y presta para el consumo, y al referir a la difícil ruta de la vida, amenazada por alguien que “nos” lleva ventaja: “Hay que seguir caminando / y no queda poco”. El consumo y el ansia de bienestar económico actúan, finalmente, como placebo de vidas miserables (*Libres y estúpidos*, Moreno).

Hay ciertos contextos, ciertos lugares y orígenes socioeconómicos, que acentúan estas precariedades y su perpetuación. Dénver lo ejemplifica en *Mejor más allá* con un caso particular: el de un joven conscripto de pueblo cuyo único destino posible parece ser el tránsito desde su liceo al regimiento. Chinoy lo representa con una clase trabajadora que debe laburar de manera robótica, “botón a botón”, “perno a perno”, porque sí, porque hay que seguir aunque el resultado de aquello sea volverse insensibles, poco empáticos: “Morimos sin el corazón” (en *A velocidad*).

Si la mayoría de la gente trabaja como robots, para el sistema son meros números. Son “cuerpos como números vacíos”, como grafica Valenzuela (*Los poderosos*) o, como lo indica Barría (*La misma edad*), “los líderes dictaminan / que te pierdas en una lista sin fin / en tus bolsillos, seis dólares y un juguete”. ¿Y cuándo comienza esta vida mecánica y gris? Para Barría es difícil determinarlo, quizás porque se construye con el día a día. “No recuerdo el punto exacto / en que la tristeza vino a instalarse en mi rostro” (*Estábamos Unidos de América*).

El resultado a largo plazo de esta precarización es el desgaste vital. En *La enfermedad de los ojos*, Gepe lo representa con una suerte de mal que aparece de repente (“me pilló por sorpresa”), produce angustia (“tiene estresa’o a cualquiera”) y, finalmente, opera como un símbolo de lo frágil que es esta existencia: “Si pienso lo que se tiene / no se sabe de repente / que la vida se hace tiras / cuando menos se lo piense”. Quizás, ese mal es precisamente el empezar a ver, a ver las cosas de otra

forma y darse cuenta de esta sociedad. En *Lamenta la canela*, Ilabaca parece representarlo en imágenes costumbristas asociables a mujeres que se encuentran solas: dueñas de casa, asesoras del hogar, adultas mayores. Perrosky (en *Sin rebelión*) da cuenta de que hay gente que lo pasa muy mal, mientras otros experimentan todo lo contrario: la precarización es, entonces, desigual.

El involucramiento con lo político, entonces, tanto al referir a la precarización entendida según Standing (2011) como a las rutinas agobiantes analizadas en la dimensión anterior, mayoritariamente se da desde lo que Pratt (1990) denomina como involucramiento negociado, pues se expresa una preocupación social o una frustración cotidiana sin exigir una acción de cambio. Se trata más bien, en los términos de Street (2012), de letras que hacen comentarios sociales desde una perspectiva particular. Al buscar una salida a la precarización, como se ha visto, la opción no parece ser demandar algo a alguien. Cambiar este tipo de vida partiría —como se deduce de *Por la ventana* de Gepe— por una decisión personal que implique desprenderse de lo innecesario, como la acumulación de bienes y el desgaste vital que supone obtenerlos.

2.7.10 El modelo social hegemónico: hay un agujero en mi país

Las imágenes de la sociedad son representaciones que desempeñan un papel central en la definición de la realidad cotidiana, condicionan la experiencia y orientan la acción. Así se plantea en el citado informe del PNUD (2015, p. 69) y, se ejemplifica del siguiente modo: el impacto de la desigualdad social sería diferente si se atribuye a una característica inmodificable e inherente a las sociedades contemporáneas que si se asocia a una distribución deliberadamente inequitativa. En las letras analizadas se considera más bien esta última opción.

Entonces, para los autores la sociedad chilena tiene un problema de base. Uno relacionado con los dictámenes establecidos por unos pocos hacia una mayoría que permanece cautiva de ellos según, por ejemplo, expresa Barría en *La misma edad*: “Hay un agujero en mi país / por donde los internos piden más”. En 1977, Tijoux asume una narración biográfica en la que relata un hallazgo temprano en su vida: este

contrato social tiene letra chica, una escrita por aquellas personas que detentan poder y abusan del resto de la población. Incluso lo grafica con un juego –probablemente de mesa– regalado por su padre a través del cual experimentó por primera vez, con sus compañeros de colegio, lo instalada que está la competencia en esta sociedad. Desde temprana edad.

Sin explicitar un momento particular del recorrido vital, Mena también expresa su toma de conciencia de este país tan competitivo. Un modelo en el que no quiere seguir participando. “Ya no quiero ocupar el tiempo en competir / En este universo / Esta cordillera” (*Espada*). Gepe también parece dar cuenta del hallazgo de que la realidad no es como se le denomina necesariamente, pues es producto de una estructura social particular que ha sido definida por otros: “Separé las palabras de las cosas” (*No te mueras tanto*). Cadenasso tampoco le encuentra sentido a este orden social hegemónico, del cual ha intentado ser parte, y quien canta se plantea la posibilidad de marginarse de él:

Y si quieres convencerme de que en esto hay algo más
confieso que he seguido
no creo que exista en esto algún sentido.
Y no consigo cambiar la moda
y no practico lo suficiente
se vuelve urgente salir ahora
(Cadenasso, *La puerta*, 2013)

Para el autor, la puerta pareciera simbolizar el desvío, la posibilidad de salirse de la norma impuesta y explorar nuevos modos de vida. En *El encargo*, refiere al desapego de una raíz –que puede ser social, familiar, cultural– para construir un camino con voz propia. “Se crió en mí, en mí / mata oscura sin raíz, sin voz. Así crecí”.

Dadalú también expresa esa sensación de sentirse fuera de la sociedad hegemónica y las personas que la conforman, por lo cual ha sido reprendida por alguna autoridad: “Siempre me sentí un poco diferente del rebaño / me tuve que aguantar tus regaños” (*Internet*).

Sin embargo, se trata de un modelo que está instaurado profundamente en las bases de la sociedad. Eso, según la propia Dadalú, hace que la gente permanezca “ciega” e incluso ella misma a veces no quiere ver ni oír la verdad de cómo es esta sociedad (*Ciego*). Milagros pone el énfasis en que es un modelo que les precede y que por eso es difícil salirse de sus mandatos y definiciones para ver de un modo nuevo y propio, distinto.

Cada frase que nace acá,
ya no sé si son mentira o realidad,
se me enredan en las piernas,
brotes de maleza,
duros de cortar
(Milagros, *Puzzle*, 2014)

Camila Moreno también se percata de las estructuras imperantes y hegemónicas, que tienen la capacidad de instalarse dentro de cada persona, por lo que uno mismo actúa como su propio esclavizador (“Me libré de economías / me libré de mí misma”, en *1,2,3 Por mí, por ti, por todos mis compañeros*). Las personas, entonces, terminan por aceptar el modelo ya que ha creado necesidades en ellas: “Te compran con el engaño de que algo te va a faltar” (*De qué*). Todo aquello le da a las personas una falsa sensación de libertad, según reflexiona Pedropiedra en *Para ti*, porque esta no es alcanzable por el ciudadano común, atado a una dura rutina. Al contrario, es un privilegio de los más poderosos. En una mirada un poco más esotérica, (me llamo) Sebastián pone el acento en que este orden social que se ha impuesto no parece ser el orden natural del universo (*Venir*), por lo cual se le apela de manera crítica.

Este sistema hegemónico neoliberal, entonces, entró en una crisis, según los autores. “Este económico modelo condenado de dinosaurio”, como Tijoux lo describe en *Shock*, apelando a su origen de “laboratorio” y “tubo de ensayo” de décadas atrás. Está mostrando sus fisuras, considera Chinoy, que lo posiciona como una “sociedad abusiva / de mente televisiva”. “Se desfigura el modelo” (*De loco medieval*). Dénver, por su parte, imagina la destrucción literal del sistema establecido y lo representa a

través de la escena de una persona –un joven– que sopla “un tornado por toda la ciudad”, lo que libera a los presos y destruye “nuestras” casas; sus habitantes sienten que ahora podrán crecer. Es solo una sensación, pues “con el tiempo no pudimos crecer” (*Los menos*).

Del análisis de las letras se desprende, entonces, que los músicos autores empiezan a atribuir al modelo social hegemónico la razón de los problemas que se viven a diario y, al mismo tiempo, empiezan a explorar maneras de encararlo. Al mismo, al reconocer la profundidad de su instauración vislumbran su agotamiento.

2.7.11 Ideologías políticas: el rojo invade todo lo que digo

El capitalismo, como constituyente del modelo hegemónico, es la ideología a la que por lejos se alude más en las letras analizadas.

Respecto de su arista meramente económica, en las letras se la considera en dos dimensiones: la de una mayoría de personas que no sabe cómo lidiar con ella en su vida cotidiana y que al mismo la rechaza debido a su énfasis en una productividad sin matices, y la de una minoría que probablemente es parte de la instalación del modelo capitalista y que, por ende, lo conoce bien y sabe cómo sacarle provecho personal para obtener riqueza material. “Yo de números qué sé”, canta Gepe en *No te mueras tanto* y “No sé nada de unas platas” Dadalú en *Se necesita vendedora*, poniendo el acento en la ignorancia de quienes tomaron opciones vitales alejadas de las profesiones económicas. *Se necesita vendedora* ahonda más en la problemática a partir de frases como “dónde puedo mis talentos yo vender”, “no valen” y “por poca plata yo veo mi vida desaparecer”, las cuales se interrogan –con una perspectiva pesimista– por el futuro económico –y vital– a partir de la precarización, que es a su vez una consecuencia de lo anteriormente mencionado.

La otra perspectiva que se aborda es la del sujeto lleno de deudas. Tijoux utiliza la ironía –en *Despabilate*– para referir a endeudados hasta la coronilla que a su vez serían “el futuro de la economía”. Con un tono similar –aunque más oscuro–, Pedropiedra apela a un trabajador diciéndole “juntas pepitas de oro para pagar la sogá

con que te amarraron a ti” –en *Obrero mundial*– para aludir al mismo tópico; una especie de nueva esclavitud capitalista. Y dejar de ser ese esclavo es algo que en parte depende de la voluntad de las propias personas, a partir del rechazo a ese tipo de vida material. “No quiero dinero” subraya Perrosky en *Contrabanda* y lo refuerza repitiendo la frase en inglés –gesto que se conecta con el origen del modelo económico del país, anglosajón– así como Francisca Valenzuela (*Entrevista*) remarca que “la economía anda mal” y Camila Moreno destaca “me libré de economías” en *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros*.

No es la única ideología a la que se alude en las letras. De todas formas, estas otras –fascismo, comunismo, anarquismo– aparecen puntualmente y en solo cuatro compositores.

De forma implícita, en *Locura* de Anwandter se alude al ascenso de una derecha más extrema a través de una letra que remarca el cambio reciente y drástico de la sociedad continental hacia lo que considera como un destino oscuro, de traición, ya vivido en esta zona del planeta. El disco que contiene la canción se titula *Latinoamericana* y se publicó en medio del proceso de caída del Partido de los Trabajadores en Brasil y del inesperado ascenso de Jair Bolsonaro; y con Donald Trump como flamante presidente de los Estados Unidos. Tijoux, en *Shock*, habla explícitamente de fascismo y lo hace de manera crítica, asociándolo al pinochetismo presente en Chile.

Manuel García en dos canciones de épocas distintas menciona al comunismo: en la ya citada *El viejo comunista* y en *Sobre los campos*. En esta última, describe en una estrofa cómo pasa la hoz en un campo de trigo y cómo vuela un martillo, las dos herramientas del proletariado campesino e industrial que configuran el símbolo que históricamente es usado para representar al comunismo. En una estrofa posterior, metaforiza con un acercamiento a esta ideología:

Si tú te sientas tan cerca mío
el rojo invade todo lo que digo
te veo entonces, entre la escena
del comunismo como última cena

(García, *Sobre los campos*, 2016)

Chinoy menciona estas dos ideologías y las contrapone. “Que marxismo, que fascismo”, se lee en *Klara*, en un contexto de una situación de pareja que se contrasta con un exterior caótico, gris y polarizado. El anarquismo también aparece, sin ser mencionado de forma directa, en otra composición del mismo autor, *Canción del terror*, a partir del procesamiento penal de un grupo de activistas, a quienes alude desde “la nobleza del militante” y sus “sencillas luchas que alumbran”.

A propósito de los rasgos del *indie* mencionados en el marco teórico en cuanto a su vinculación con lo político (e.g., Hibbett, 2006; Bannister, 2006), la aparición de estas ideologías en algunas canciones no ocurre desde una clara adscripción a ellas sino que desde su observación, quizás expresando simpatía pero manteniendo distancia. De todas formas, también es cierto que el mero uso de un término como “comunismo” en la letra de una canción en un país en el cual se intentó exterminarlo simbólica y materialmente décadas atrás, constituye en sí mismo en *statement* político.

2.7.12 La dictadura: herederos de una historia rota

Los 17 años de dictadura de Pinochet dejaron una huella profunda en Chile. De todas formas, como se mencionó previamente, esa marca no es la misma según la edad que se tenga –y, por consiguiente, según la experiencia vital– y, en el caso de los autores aquí analizados, en su mayoría nacieron al final del régimen. También distingue diferencias en el impacto de ese pasado en el presente el citado informe del PNUD (2015, p. 211) y menciona que el golpe de Estado de 1973, consecuentemente, aparece como mucho más relevante en las vidas de los grupos de mayores edades que en las de los más jóvenes.

Pese a estos antecedentes, las letras analizadas evidencian una toma de conciencia respecto de ese periodo y sus huellas, que aún persisten. En general, se le considera como un período oscuro y traumático que debe ser recordado y visibilizado con toda la crudeza que ocurrió y cuyos responsables deben ser sancionados.

Y aunque pase el tiempo no crean que hemos de olvidar

La memoria es algo que no vamos a transar
Y aunque a veces duela, no quisiéramos dejar
De luchar por saber la verdad
(Stern, *La siembra*, 2013)

Algunos autores abordan la dictadura de manera más directa y desde la construcción narrativa de personajes –incluso antagonistas– que, por cierto, pertenecen a generaciones previas, de más edad. Perrosky, por ejemplo, asume la perspectiva de un criminal, probablemente un violador de Derechos Humanos. (*Que del cielo caiga*), mientras que García asume la de una víctima del régimen (*El viejo comunista*). En el primer caso, se trata de alguien sin capacidad de amar a algún ser humano y que en el pasado cometió atrocidades con otras personas de las que es plenamente consciente: “he violado”, “he clavado una cruz donde nadie queda vivo”, “he tapado y escondido”. En el segundo caso, se trata de un hombre que tuvo que irse, probablemente al exilio o la clandestinidad, y que en el presente descubre que, tras años de mostrarse insensible (“se curó de espanto”), aún tiene vivo el dolor por el horror vivido. Sin aludir directamente al período, Dénver construye un relato de una persona en un centro de detención (*Concentración de campos*) en el que hace frío, el maltrato es constante, inventan nuevas formas de exterminio, el confinamiento no tiene fecha de término y donde oye rumores de que hay más detenidos y otros centros de prisión; el protagonista parece soñar con la muerte como única escapatoria al martirio (“he soñado que ya no hay frío / y flotamos por el río”).

Anwandter y Briceño citan críticamente en un par de frases hitos del régimen. El primero refiere en *Cordillera* a los cuerpos de detenidos desaparecidos arrojados al mar (“la verdad se tira desde un Puma al mar / a ese mar que todavía baña a los niños en el litoral”) y el segundo alude, dentro de una serie de otros hechos históricos no del todo aclarados, al acto a favor de la dictadura en el cerro Chacarillas, en el cual 77 figuras jóvenes de la época juraron su lealtad al régimen (en *Yo no quiero volver*).

En el caso de Chinoy, Ilabaca, Cadenasso y Moreno las referencias son menos explícitas. El primero hace alusión a la marca generacional del régimen en gente que se volvió gris y uniforme: “Nacimos con la destrucción” (*A velocidad*). La segunda asume

una perspectiva similar al afirmar que son “herederos de una historia rota / con dolores reprimidos / y miedos enraizados” (*Herencia de hielo*). Cadenasso, en *Condenado*, insiste en el fuerte arraigo de lo que se nos indujo a creer en una época del pasado y, acto seguido refiere a cómo se clavó “aquella estrofa en la que tanto creímos”, lo que puede asociarse a la modificación hecha en dictadura del Himno Nacional con el agregado de los “valientes soldados”. Entonces, puede señalar a la condena de mirar algo que no se quiere seguir viendo: una visión parcial y oscura de la historia, quizás. Moreno, en tanto, refiere a muertos “en el puerto” y la rabia que persiste por esos hechos, y al acto de crecer en un territorio hostil en el que es necesario el acto de memoria, de recordar a los que ya no están: “Recogí los pedazos de los cuerpos en flor / y su polvo hablará más que su sangre” (en *Incendié*).

Tijoux hace varias menciones al periodo dictatorial. Como se ha mencionado anteriormente, en la letra de *Shock* refiere al pinochetismo, al fascismo y al golpismo, y allí relaciona a ese período con el establecimiento del modelo hegemónico que todavía rige al país como con la imposibilidad de lograr una democracia efectivamente representativa y participativa.

2.7.13 Las élites: los poderosos mienten

Las élites son el grupo de actores sociales que ocupan una posición de autoridad y poder desde la que ejercen la conducción social y buscan incidir en los procesos de toma de decisiones. Se constituyen según sus distintas posiciones en la sociedad: hay una élite económica, una élite política, una élite social y una élite simbólica (PNUD, 2015, pp. 190-196).

En las letras analizadas, las élites son vistas como un solo grupo que más bien está ligado a lo económico, a las grandes empresas. Y desde allí, se les califica como el pequeño conjunto de personas que realmente tiene el poder en el país. Se considera que ellos lo saben y actúan como tales, como los dueños de Chile.

Mena, en *Esa fuerza*, alude al poderoso que acapara privilegios y no da nada al resto, que usa su poder para mantener a la gente viviendo de manera funcional al

sistema, que no les deja ser en plenitud: “Y el que tiene el poder / va a programarnos”. Chinoy pone el acento en la insensibilidad y el individualismo de los de arriba (*A velocidad*), quienes hacen tragar a los demás su modelo, que es “torta de veneno” y convierte “bosques en papelería” (*De loco medieval*). De manera similar, Stern refiere a cómo hablan de una “crisis de desconfianza” cuando son ellos quienes “negocian con la esperanza” del pueblo, apropiándose y definiéndose (*Respiren menos*). Valenzuela, en *Los poderosos*, alude a cómo esta élite actúa por conveniencia ante la ciudadanía, mostrando una imagen falsa de sí misma mientras se va apropiando del país (“Vienen y van / como si fueran sus tierras”).

Los poderosos mienten,
hacen lo conveniente,
sonríen y asienten
para no asustarnos con la verdad
y para no quedar mal
(Valenzuela, *Los poderosos*, 2007)

Para Tijoux este es un tema importante y lo aborda en varias de sus canciones. En *Shock* se refiere a ellos como verdaderos nuevos reyes (“tu trono podrido de oro”) que le han robado al país y que gobiernan desde sus empresas multinacionales; en este capitalismo extremo que, denuncia, fue impuesto por la dictadura, la única moral es la de los negocios. “Todo se lucra, la vida, la muerte / todo es negocio, bajo tu toldo”. En *Los peces gordos no pueden volar* enfatiza el aspecto de que estas personas, acaparadoras y que dictan las normas de vida del resto, acumulan tantos bienes y riquezas materiales que en el proceso se han vaciado como seres humanos. En *Vengo*, plantea que la historia del país ha sido escrita desde esta hegemonía impuesta por las élites, lo cual ha silenciado otros aspectos de la misma.

La figura del poderoso que abusa aparece de maneras más concretas en algunas canciones. En *Obrero mundial*, Pedropiedra describe una situación de una fábrica prototípica y parece hablarle a un patrón que mantiene un control férreo de sus trabajadores, a quienes ve como menos que humanos y al mismo tiempo como una amenaza potencial. En ese contexto, el trabajador pareciera vivir en una suerte de

pulpería, donde le devuelve el sueldo al jefe comprando cosas. Además, es constantemente amenazado por el patrón, quizás un empresario internacional dueño de la fábrica local: “Y ahora tu cuello está entre el suelo / y una bota de cowboy”. Barría se lo imagina en otro contexto laboral, de oficinas, desde donde dictamina el destino de los demás (*La misma edad*). Camila Moreno los describe a cargo de rubros específicos, el farmacéutico y el de las empresas hidroeléctricas, y apela a la relación de estas grandes compañías con el poder político. En el caso de las farmacias, critica que hagan negocio con la salud de la gente:

Farmacéutica, trasatlántica, trasandina
una vida se apaga porque le estorba,
que no se muera pronto pa' darle la vacuna.
Ellos dicen ser buenos, reparten pastillas
ay qué pena que le da si se hace tira
Ellos dicen ser buenos, reparten pastillas
ay qué pena que le da, pero es mentira
(Moreno, *Millones*, 2009)

Moreno, en otra canción, identifica a esta élite como especies de titiriteros que han movido los hilos de la historia desde la penumbra. Son hombres que “no se pueden ver” y que “van a azotar los siglos con guerras miserables” (*Libres y estúpidos*). Al igual que Moreno, Pascuala Ilabaca también refiere a un rubro específico: la industria extractiva minera y el daño que esta ha causado en pueblos ancestrales. Al mismo tiempo, apela a la dignidad de esos pueblos en cuanto a no venderse a estas empresas, porque ellos –utiliza palabras en quechua– tienen la sabiduría para entender que el dinero no les servirá de mucho y se irá rápido (*El baile del Kkoyaruna*). Stern, en tanto, representa a estos poderosos como unos elefantes, privilegiados que permanecen inconscientes de la realidad que le toca vivir a los que están más abajo en la sociedad, representados como un grupo de arañas que tejen día y noche, con un sistema de trabajo muy duro que corona una relación tremendamente desigual (*Tejequeteje*).

Esta élite no es nueva en Chile. Según se desprende del análisis de las letras, viene desde varias generaciones atrás y está en muchos casos asociada a los propios conquistadores de este territorio. “Soy la plaga que llegó de Marte / con la bandera de

pirata por delante” (Pedropiedra, *Rayito/olita*). Y con ese conocimiento señero del funcionamiento del país, utilizan a otros para sus propósitos. En *Fuerza especial*, Briceño acusa que los que protestan y pelean contra la policía y los propios carabineros son personajes menores de una trama que manejan otros –la élite– y que, en ese sentido, los manifestantes se equivocan de enemigo, pues no agreden a los verdaderos responsables de este modelo, señalados en la voz del propio policía que protagoniza la letra: “Si acaso importa mi opinión / quisiera verlos escupiendo al directorio de Hidroaysén²⁸ y a sus familias”.

La élite se resiste a los cambios, rechaza una sociedad en la que comienza a emerger el descontento ciudadano y descansa en el modelo impuesto por sus padres y abuelos. “Si despiertas por la noche oyendo voces que te calan la cabeza / Yo me pregunto cuántos días te quedarán / para seguir viendo todo a través de los ojos de mamá” (en *Marcha de las cadenas*, de Milagros). Al igual que este, Moreno (en *Millones*) cree que si bien la élite empresarial lleva un largo tiempo controlando los destinos del país y sus recursos, “no gobernarán el futuro”.

En esta sección sobre las élites en las letras se evidencia, finalmente, la ocurrencia de un proceso de identificación de un antagonista, responsable último de muchos de los problemas que aquejan a la sociedad chilena. Chile, entonces, se maneja desde fuera del sistema de representación política. Aquello está en línea con el marco teórico (e.g., Dean, 2000) y lo que allí se plantea respecto de la reconstitución del dominio de lo político en este sistema que ha descentrado al Estado.

2.7.14 Medios de comunicación: todo se justifica en la noticia

Los medios de comunicación también son objeto de crítica por parte de los autores, en especial la televisión. Para Chinoy, la TV a veces es un mero agorero de malas noticias (“Las noticias de la plaga” en *Klara*), en otras reprograma a la gente en función del modelo hegemónico (“La caja de la maldición / lavando el cerebro”, en *A velocidad*),

²⁸ Empresa hidroeléctrica.

y, además, ha actuado como cómplice de los represores al emitir falsedades sobre quienes él considera como legítimos luchadores sociales contra la fuerza policial (“La mierda más rica crujiente en la pantalla”, “no había un día en que bomba no montaran”, en *Canción del terror*). Tijoux asume una perspectiva similar, al referir a la criminalización mediática de la protesta social desde los noticieros (“Todo se justifica en la noticia”, en *Shock*) y a cómo, a través de la televisión, los “peces gordos” tratan de embaucar a la población: “Que hablan al oído a través de comerciales / y que seducen mediante sus canales” (*Los peces gordos no pueden volar*). Para Pedropiedra, la TV es un receptáculo donde aparecen personajes estereotípicos que le aportan poco y nada a la sociedad (“Te he visto en televisión / con tu risita de tonto / sin talento y tanto que intenta el tonto”, en *Rayito/olita*).

Para Gepe, la televisión es una presencia importante, pues valida lo que muestra a partir de las noticias (*Joane*), algo que Stern complementa pero a partir de la prensa escrita, con la divulgación de “fotos firmando acuerdos” y noticias que “meten miedo con su inmundicia” (*Respiren menos*).

Si bien la mirada es negativa, Briceño admite en *Yo no quiero volver* que alguna vez sí dependió de los medios de comunicación masivos y consumía mucha información de ellos. De las radios, de la televisión, de los diarios:

Yo no quiero volver
a depender del gusto de Álvaro Saieh²⁹
leer la letra de un banquero traidor
gestor de un golpe de Estado
(Ases Falsos, *Yo no quiero volver*, 2014)

Álex Anwandter también refiere a un diario chileno (“Mercurio miente³⁰”, en *Cordillera*) como un difusor histórico de falsedades: *El Mercurio* de la familia Edwards. En otra canción, apela a la televisión como un medio evasivo: “Desaparezco en la tele, me olvido casi para siempre” (*¿Cómo puedes vivir contigo mismo?*).

²⁹ Dueño de Grupo Copesa, cuyo medio más emblemático es el diario *La Tercera*.

³⁰ Recurso intertextual de esta frase, que se desplegó por primera vez en un enorme lienzo en el frontis de la emblemática toma de la casa central de la Pontificia Universidad Católica de 1967.

La presencia de ciertos medios de comunicación en las letras es un rasgo inequívocamente generacional, pues los músicos autores crecieron en un contexto donde estos aún tenían una influencia prácticamente incontrarrestable. El hecho de que se les asocie con las elites –y de manera crítica– conecta a las letras con lo político.

2.7.15 Descontento social: la calle estalla

“¿Habrá alguien más que esté despierto?”. La pregunta, que es enunciada en *Casa latina* de Anwandter, recoge una inquietud expresada por varios autores en medio de sus canciones: que si bien pareciera haber un diagnóstico social más o menos claro de que la sociedad establecida ha perpetuado desigualdades y abusos, no se es capaz de avanzar a una siguiente fase de exigencia de cambios, de acción ciudadana.

En el citado informe del PNUD (2015) se reflexiona sobre el malestar de los chilenos y las múltiples interpretaciones que hay sobre él y al mismo tiempo se da cuenta de un reciente proceso de transformación en la subjetividad de las personas que ha derivado en una demanda de cambios profundos y transversales. “Lo que en el año 2003 era una aspiración de cambio hoy es más bien una exigencia” (p. 92). Sobre los jóvenes, se identifica a dos grupos principales a propósito de su involucramiento político: el primero –de los comprometidos– participa en protestas y apoya determinadas causas sociales con alto interés, mientras que el segundo –los retraídos– manifiesta un interés más bajo en estas dimensiones, pues “se interesan por lo político en ámbitos muy específicos y más próximos a su condición de estudiantes” (pp. 159-160). Respecto de este punto –el descontento social expresado en términos más generales– se encuentran en las letras analizadas estas ambivalencias, dudas y anhelos como también certezas, exigencias y llamados a la acción:

Hace mucho tiempo veo que el mundo está así
y no hay nada de rebelión
unos ganan por aquí, otros roban por allá
Y no veo la rebelión, no
Vemos que todo está mal pero nada parece cambiar
(Perrosky, *Sin rebelión*, 2016)

En algunas letras, ante el estado de las cosas, pareciese instalarse la pasividad. La gente no se moviliza pero la voz que denuncia, en *Sin rebelión*, tampoco lo hace ni llama a movilizarse. En *Abajo*, Perrosky hace un gesto similar: señala que al perpetuarse este modelo y la espera por cambios en él, “crece el odio”, pero no avanza del diagnóstico. En Milagros ocurre lo mismo: “Cuántos más deberíamos pasar / no lo sé” (*Nahual*). Es el tipo de involucramiento político en las canciones que Pratt (1990) denomina como negociado, es decir, que expresa preocupaciones sociales pero no exige una acción de cambio del *status quo*.

Por diferentes razones, la propia gente se niega a enfrentarse a la realidad y a hacer algo por ella. “La gente es ciega”, repite Dadalú (*Ciego*), mientras que Valenzuela enfatiza que los demás no hacen nada por cambiar el sistema pero reconoce que ella tampoco: “Y yo aquí / sentada / sin poder ayudar”. “Y todos esperan” (*Los poderosos*). Anwandter incluso acusa sutilmente a sus propios colegas músicos de evadir las problemáticas sociales en *Cordillera* cuando, ante un escenario de represión, “los cantores cantan la-la-la-la la-la-la-la-la”. Chinoy agrega una posible respuesta: ha sido el propio dictamen hegemónico el que ha limitado y dañado a la gente, así la mantiene “mentalizada” y con el no-se-puede-hacer-nada muy instalado: “que hasta la sombra sin ganas / que la espera hacia el abismo” (*Klara*). Quizás en respuesta a ese estado, en otra canción la llama a dejar de criticar y lamentarse: “Paren ya su tiroteo / la comedia negativa / nace viejo el nuevo día” (*De loco medieval*).

En el análisis, al mismo tiempo, se detecta la convivencia de estas apreciaciones con una certeza de cierta inevitabilidad de un gran cambio social. Tal como aquella distinción que hace Street (2012) entre aquellas canciones que realizan lo que él denomina “comentario social” y aquellas que van más allá en lo ideológico e identifican tópicos específicos e incluso algún antagonista específico, se observa un tránsito desde el primer tipo de letra hacia el segundo.

“¿Y cómo es que nadie ve lo que viene?”, se pregunta Valenzuela en *Los poderosos*. Mena y Pedropiedra creen que todo tiene un límite y que la llegada de ese

límite es lo que moviliza. “La comida es lo primero / la moral viene después”³¹ plantea Mena en *Hambre* justificando acciones que desde otra moral pueden ser calificadas de reprochables. Pedropiedra apunta a que ese límite hace que los trabajadores empiecen a pensar en cómo dejar esa condición de vida, esclavizada por el trabajo duro y la rutina: “Agitaban sus cadenas / calculando un plan de evacuación” (*Obrero mundial*). Anwandter, desde el punto de vista de un trabajador puntual, afirma que “de a poco creo que estoy entendiendo / no quiero estar en llamas porque sí” (*Siempre es viernes en mi corazón*). En *Sigo esperando*, Perrosky manifiesta la certeza de que un estallido social ocurrirá, pues el anhelo de cambios empieza a ser generalizado: al oeste, al este, al norte, al sur y también “aquí”: “Sigo creyendo que algo pronto aquí va a pasar / sigo creyendo que algo grande, algo nos va a pasar aquí”.

Anwandter (en *Cordillera y Locura*), Dadalú (en *Internet*), Tijoux (en *Los peces gordos no pueden volar*) y Mena (en *Al siguiente nivel*) ponen el acento en lo generacional, entendido desde el modo en que se abordó en el marco teórico (e.g., Leccardi y Feixa, 2011). Para ellos, en esa nueva generación hay gente más despierta y combativa, que se ha ido desprendiendo de los discursos previos y de esa ambivalencia del si-a-mí-no-me-pasa-nada-no-me-importa:

Pensar, marchar, emborracharnos con el baile
Que esto no se acabe acá
Que yo quiero pelear
(Anwandter, *Cordillera*, 2016)

Tijoux afirma que estos adolescentes son quienes van a cambiar el modelo imperante, pues en ellos se ha cultivado un anhelo de justicia y una mirada crítica de ese modelo: “Por ti, por mí y por todos los compañeros ³²/ que ya no le compran a este sucio juego”. Dadalú, por su parte, valora a Internet como una herramienta contemporánea predominante para generar lazos y llamar a la acción colectiva. Sería

³¹ La frase es una cita intertextual. Se encuentra en la canción “What keeps mankind alive?”, de la obra “La ópera de tres centavos” (1928) de Bertolt Brecht y Kurt Weill, así como en el documental “September songs” (1994) donde es enunciada por el escritor estadounidense William S. Burroughs.

³² Además, esta es una frase utilizada por el movimiento de protesta estudiantil.

más que un divertimento ocioso, un vehículo de transformaciones sociales: “Compartir y conectarse es arma poderosa” (*Internet*). Mena, en tanto, proyecta un nuevo tiempo relacionado con su generación, que va a lograr lo que generaciones anteriores no, y que para pasar al siguiente nivel se necesita una acción colectiva: “Si te vas no queda fuerza”, apela (*Al siguiente nivel*).

Manuel García señala a los estudiantes como una fuerza generacional que resulta crucial para instalar reivindicaciones sociales. Lo hace sutilmente, con una mención más bien costumbrista en medio de una canción de amor (*Alfil*): “Me he asomado a la ventana y era este mismo país. Sí, las flores van marchando en el jardín. Sí, los estudiantes marchan junto a ti”. En otra canción (*Corazón para hacer Constitución*) le pone nombre a ese anhelo de cambio social –dignidad– y, además, en él integra a esos nuevos chilenos representados por la nueva y masiva ola migratoria.

Lo anterior se encuentra en línea con la idea de “colectivización del malestar” planteada en el citado informe del PNUD (2015) y que refiere a la detección de un cambio de escala en la manera en que los chilenos refieren a los problemas que les afectan: ya no les implican solo a ellos o a un grupo específico de la población sino que serían la expresión de un problema transversal, común. El descontento social, entonces, al final sería uno solo, lo que termina por aglutinar una fuerza mayor.

La explosión de las reivindicaciones sociales –o de esa única gran reivindicación social transversal– no solo parece inminente en algunas letras, sino que en otras empieza a considerarse como inevitable. “De vuelta espera una revolución”, afirma Javier Barría (*La misma edad*), quien constata que algo ha cambiado en el espacio urbano, pues la gente está expresando su enojo (“Mi ciudad ya no es lo que era / era furia verdadera”, en *Barrio puerto*) y a él mismo le pasa que sus canciones se convierten “en odio” para evidenciar actos criminales. Stern complementa esta idea de que el movimiento de descontento social ya empieza a ser una realidad palpable:

La calle estalla y se alza un grito
contra el abuso, contra el delito
(Stern, *Respiren menos*, 2017)

Fernando Milagros coincide con Stern –en 2017– en que Chile despertó del letargo y refiere al progreso del movimiento social como una ola, que se despliega en las calles y como una unidad: “Llegó el día en que al mismo paso caminamos entre los escombros³³” (*Marcha de las cadenas*). En *Shock*, Tijoux destaca que ahora el pueblo se reconoce como tal, como una fuerza unida que se levanta en las calles (“Al son de un solo coro / marcharemos con el tono / con la convicción”) y que pasa a la acción para terminar con este modelo, en una alusión a la doctrina del shock capitalista definida por la periodista Naomi Klein en su conocido texto de 2007. Además, allí Tijoux reivindica las tomas y el rayado profuso de muros (García también refiere a “las manos gritando en los muros” en *Témpera*) como formas de movilización sobre una situación “que estalla³⁴”, y pone el acento en que este levantamiento social tiene raíces en el Chile del pasado, el cual fue destruido por la dictadura y cuyo recuerdo resulta esencial.

El descontento, entonces, también se enlaza en las letras con el efecto social de la dictadura, con diferentes énfasis. Sin nombrarla, Perrosky (en *Contrabanda*) sitúa a un personaje que asegura que no lo van a comprar con dinero pues está con ganas de pelear, para recuperar “lo que es mío”, es decir, lo que le han quitado. Luego, el descontento se amplía, pues el personaje canta y un coro repite: no es solo él, es una comunidad la que reclama. También pone el acento en que no lo van a comprar con dinero. La letra repite estas ideas tanto en español como en inglés: pareciese que el mensaje también va dirigido a multinacionales con gran injerencia en la sociedad local.

En este contexto, la identificación de un enemigo común pareciera ser de gran importancia. En *Querido enemigo*, Milagros reflexiona sobre este asunto al interpelar a un adversario que produce espanto pues ha hecho sufrir pero que también genera alegrías cuando se le gana una batalla. Tener un enemigo reconocible es algo necesario, sobre todo en un contexto en que se han vivido décadas post dictadura sin

³³ Esta palabra hace referencia al despliegue de barricadas en las calles por parte de manifestantes.

³⁴ Resulta llamativo constatar en dos autores (Stern y Tijoux) el uso de la palabra “estalla”, la cual tiempo después ha sido utilizada de manera generalizada –también en los medios de comunicación– para definir la crisis chilena iniciada el 18 de octubre de 2019: el estallido social.

un responsable claro; el sistema no tiene un rostro único ni fácil de reconocer. “Querido enemigo / si no fuese por ti / yo nunca habria pensado / yo nunca habria avanzado”. En síntesis, identificar a un enemigo contra quien luchar, elevar un canto, expresarse y defenderse, resulta crucial para salir del mero descontento.

Con una visión más autocrítica, Briceño llama la atención respecto de cómo cierta falta de claridad por parte de los manifestantes puede terminar en acciones que le den más argumentos a ese enemigo, que sostiene el sistema hegemónico. En *Búscate un lugar para ensayar* relaciona ese espacio de la práctica musical con un sitio donde rehacerse, pensar, replantearse. La apelación a quien escucha es la siguiente: ten ideas propias, reflexiona, no compres ideologías así sin más, pues los eslóganes pueden ser vacíos, no perduran, e ir a un par de protestas no garantiza un compromiso real y profundo con una causa; en efecto, a veces se termina convirtiendo en un mero evento social, un *carrete*. “Después de unas cervezas nadie sabe dónde quedó la rabia”, apunta.

Stern también pone un matiz. Si bien refiere (en *La siembra*) a un alzamiento popular debido a un *zeitgeist* de la época que pide a gritos un gran cambio social, un camino hacia un nuevo país “que nos haga despertar”, en *La puta esperanza* expresa cierta desazón individual en cuanto al temor de volver a creer en aquello y luego decepcionarse; quizás el individualismo termine por vencer a la acción colectiva. “No será que me engaño con mi propio canto”, “No será que me invento una falsa verdad”.

En el caso de Gepe, este apela (en *Joane*) al oyente chileno en cuanto a que el despertar también tiene mucho que ver con cambiar actitudes y soltar prejuicios. En particular, cambiar prejuicios hacia quienes son diferentes (“El error más grande es querer creer / culpable es el que hace / lo que no puedes entender”). En el coro, la apelación es a un “usted”, lo que puede interpretarse como un llamamiento a las generaciones más adultas, más conservadoras y llenas de ciertos prejuicios.

A propósito de manifestaciones callejeras, en *A velocidad* Chinoy anhela derechamente que se “queme” la sociedad hegemónica en estos “tiempos de asombro” y describe en frases lo que pareciera ser un grupo de personas –pequeño pero

persistente– protestando con fiereza, con banderas, rodeados de escombros, con perros siguiéndoles (“En la esquina llegan justo a la batalla”). El concepto que puede englobar esta canción es que el descontento creció a un punto que la ola transformadora adquiere cada vez más velocidad; no hay vuelta atrás.

Ilabaca añade a los propios artistas como parte de esta ola de movilización social y considera que quien canta se levanta contra esa inercia oscura que “nos” ha dañado. El canto es, en ese sentido, un arma:

Hoy prendo mi llama
desinfectando voy con mi voz
encarando lo maldito
que nos hizo nuestro daño
bajando al miedo del carro
(Pascuala Ilabaca, *Herencia de hielo*, 2018)

Qué resultará de todo esto no es algo que se exprese con claridad ni consenso en las letras –cabe recordar que la muestra de esta investigación abarca canciones publicadas hasta fines de 2018, es decir, un año antes del estallido social chileno–. En *Los peces gordos no pueden volar*, Tijoux expresa “la certeza de un trato mejor”; cree que finalmente habrá un nuevo pacto social, una vida como la que espera, si bien admite que el trayecto es difícil, de resistencia. En *Vengo*, refiere directamente a “el hombre nuevo”³⁵ que construirá ese sueño, el de un nuevo comienzo para el país: “Vengo buscando un ideal / de un mundo sin clase que se puede levantar”. Nano Stern cree que ese es el destino natural: ser libres y vivir livianos, como un conjunto formado por individualidades. Es decir, dejar de ser esclavos, con pesadas cargas sobre los hombros, anclados al suelo, a lo peor de la realidad social predominante (*Vapor*).

Francisca Valenzuela pareciera referir al eventual surgimiento de un líder social en un país gris que despierta y en el cual se instala el germen del cambio tras la acumulación progresiva del descontento. Una especie de mártir prototípico que toma la

³⁵ Pareciese referir al concepto humanista marxista planteado por Ernesto Che Guevara del “hombre nuevo socialista”, un individuo movido por una ética personal que lo impulsa al bien común sin necesidad de incentivos materiales. Ideas recogidas en textos póstumos como “El socialismo y el hombre nuevo” (1979).

voz de la canción, que simbólicamente se llama *Salvador*, en una referencia manifiesta al expresidente Salvador Allende. En ese sentido, Valenzuela podría proyectar hacia el futuro lo que en Chile ya ocurrió en el pasado: un quiebre institucional³⁶: “Para tener victoria quizás tenga que morir / y no será suficiente”.

En términos más generales, es interesante observar cómo desde el análisis de las letras se desprende que la referida “colectivización del malestar” también ha implicado un proceso de confluencia –en la sociedad chilena, en las letras mismas– entre aspectos políticos más domésticos –lo personal es político, siguiendo a Hanisch (1969)– con aquellos referidos al ámbito institucional público (e.g., Dahl, 2006). Se trata de una manera de involucrarse políticamente que se presume generacional.

2.8 Desde las noticias: casos particulares

En su mayoría, los autores despliegan en sus letras paisajes sociales para dar cuenta de situaciones personales o de terceros que no son descritas de manera explícita para, finalmente, dar cuenta más bien de sensaciones o estados anímicos. Quizás, para dejar que sean los oyentes quienes completen los significados. Las problemáticas sociales, como se ha explicado previamente, suelen aparecer acotadas y fragmentadas, lo que de todas formas es coherente con los modos predominantes de cierta música popular actual descritos por Egan (2018) o Machin (2010). Dicho esto, hay un número minoritario de letras que sí abordan casos particulares y eventos que incluso han constituido noticias cubiertas por los medios de comunicación en Chile.

El caso más explícito es *Joane*, de Gepe y que desde el mismo título de la canción alude a una persona específica: la joven haitiana Joane Florvil (28), migrante que murió en lamentables circunstancias en un recinto hospitalario del centro de Santiago de Chile. Ella fue noticia en 2017, inicialmente, tras ser detenida por el supuesto abandono de su bebé en las afueras de una oficina pública en la comuna de Lo

³⁶ Como el ocurrido en Chile el 11 de septiembre de 1973. Jornada en la que, además, Allende fue encontrado muerto en el Palacio de La Moneda, la sede gubernamental.

Prado. Durante las horas en que permaneció recluida, según la policía ella se habría autoinflingido numerosos golpes en la cabeza, los que la dejaron inconsciente, por lo que tuvo que ser trasladada al recinto asistencial donde estuvo 30 días internada, para luego fallecer. Según el parte médico, debido a una hepatitis. Mientras todo eso ocurría, su bebé de meses permanecía internada en el Servicio Nacional de Menores (Sename) y su pareja, padre de la niña, sin poder acceder a la menor. Recién dos meses después de su muerte se estableció judicialmente la inocencia de Florvil, tiempo similar que le tomó a su pareja recuperar a la bebé. El cuerpo de la haitiana recién fue repatriado a su país luego de permanecer por ocho meses en el Servicio Médico Legal santiaguino. En la letra, Gepe en vez de narrar esta historia lo que hace es describir la difícil situación general que debe atravesar un migrante, quien reside “en una pieza de tres por tres / viviendo cuatro, cinco y hasta seis”, vive para comer y extraña su tierra, a la vez que reflexiona –y cuestiona– los prejuicios locales hacia los extranjeros, e incluso más allá, hacia quienes se ven diferentes. Así, amplía la significación de lo que se canta y se vuelve político en cuanto denuncia de una problemática que se considera injusta.

Briceño también utiliza una noticia –el incendio total de un pueblo del centro sur de Chile llamado Santa Olga, en enero de 2017– como punto de partida de una letra en la que dicha noticia no es identificable; se sabe de esa inspiración a partir de entrevistas dadas por el autor. La destrucción de Santa Olga constituye según los medios de comunicación un “símbolo de la voracidad de los incendios forestales” en el país (Molina, 2018). Sus habitantes, más de cinco mil personas, fueron evacuados mientras veían cómo el lugar donde crecieron quedó reducido a escombros. En total, fueron ocho las víctimas fatales, incluidos un voluntario de Bomberos y dos funcionarios de Carabineros que quedaron rodeados por las llamas. Ese mes, el fuego arrasó con más de un millón de hectáreas en Chile. *Así es como termina* efectivamente describe inicialmente a un pueblo envuelto en llamas y cenizas pero, a partir de ese escenario, la letra amplía su mirada hacia lo planetario, hacia el aumento progresivo de la temperatura global y la amenaza de exterminio que representa, situándose desde la problemática política más general de la temática. De algún modo, da cuenta de la rebelión de la Tierra

ante el daño causado por los propios humanos (“venerable sol, no demores más en aniquilar / fue suficiente, maldita gente / qué calor, cada vez hace más calor”). Junto con ello, da cuenta de la lucha entre el instinto de supervivencia y la resignación.

En *Yo no quiero volver*, de Ases Falsos, Briceño sí menciona explícitamente una serie de hechos específicos, como una lista. El propósito podría estar relacionado con que estas breves referencias históricas refieren en general a hechos negativos, relacionados a personajes un tanto olvidados, no muy citados en la gran historia de la humanidad como Eleno de Céspedes, cirujana española del siglo XVI que se hizo pasar por hombre para ejercer y que algunos han considerado como transgénero, o René Quintón, naturalista francés que usaba el agua de mar para tratar diversas enfermedades. Respecto de Chile, incluye dos noticias: el asesinato de Juan Pablo Jiménez, un sindicalista baleado en 2013 en circunstancias nunca aclaradas del todo, y la muerte de Ucabari Barrientos –“apuñalada en la pista de baile”– en un hecho ocurrido en una discoteca de Lolleo, balneario del litoral central, en el mismo año. Además de traer al presente el acto de Chacarillas, (“examiné uno por uno a los 77”), aquel evento realizado en plena dictadura en la cumbre del cerro de ese nombre en Santiago de Chile el 9 de julio de 1977. Allí, Pinochet pronunció un discurso en el cual esbozó un plan político para la siguiente década y condecoró a 77 jóvenes figuras, entre deportistas, animadores de televisión, dirigentes estudiantiles y cantantes. Esto último le ha generado algunas polémicas más recientes a quienes participaron³⁷.

Dénver escribieron *Mejor más allá*, cuya letra toma como referencia el crimen de Pedro Soto Tapia, conscripto del regimiento militar Yungay ubicado en San Felipe, localidad de la costa central del país y de la cual el dúo procede. El soldado desapareció en diciembre de 1996 y, si bien meses después su cuerpo fue encontrado en una gruta de un cerro –La Virgen– completamente desmembrado, la justicia determinó que la causa de muerte fue un suicidio. Sus padres siempre reclamaron que los responsables fueron otros uniformados y, en efecto, inicialmente un conscripto se inculpó del crimen pero

³⁷ Más en Alvarado Leyton, M. (2018).

posteriormente cambió su versión, asegurando que fue presionado; después hubo otros tres nuevos conscriptos detenidos que también aseguraron haberse inculcado al inicio debido a presiones. Una hipótesis apunta a que Soto Tapia habría sido víctima de agresiones sodomíticas al interior del regimiento y para asegurar su silencio fue asesinado por integrantes del Ejército. Y que de hecho su cuerpo habría sido dinamitado. En la letra, de todas formas, no se identifica a Soto Tapia explícitamente y, al igual que en el caso anterior, se sabe de esa inspiración a partir de entrevistas dadas por Mahan aunque también podría deducirse de quién se trata si el oyente supiera de las coordenadas del cerro La Virgen, el cual es mencionado en una estrofa. U otro detalle, que quienes habitan San Felipe conocen bien: “Dicen, se oyen tus gritos en el ahora centro comercial / y que en la sección lácteos, de noche, te han visto vagar”. Pues eso es lo que desde hace unos años hay en el terreno donde se emplazaba el regimiento. En síntesis, la letra funciona en términos generales como el relato de un caso trágico, no identificable a primera lectura, que amerita ser recordado.

Chinoy, en tanto, para escribir *Canción del terror* se basó en el llamado Caso Bombas, hecho judicial que se inició en agosto de 2010 en Chile con la detención de 15 jóvenes ligados a círculos anarquistas que fueron acusados de un centenar de atentados explosivos ocurridos en Santiago y, finalmente, tras un largo proceso que los mantuvo en prisión preventiva, absueltos. Si bien no es algo deducible íntegramente desde la letra, sí sería posible entender que refiere a alguna situación muy similar: jóvenes acusados de colocación de artefactos explosivos por sus creencias, llevados a tribunales –al “banco de los culpables”– a partir de una “débil investigación” que huele a montaje. “Sobre la casa del ocupante³⁸ / se habló de bomba con anilina / aserrín para volar esquinas / todos con cara de interrogante”. El mensaje final, en términos políticos, sí es más explícito: el terror del Estado no podrá acabar con las ideas disidentes.

García –en una participación con el músico chileno Carlos Cabezas– estrenó en 2016 una canción respecto del proceso constituyente iniciado durante el segundo

³⁸ Seguramente hace referencia a las “casas okupa”. Se trata de un movimiento que habita terrenos desocupados y viviendas vacías con el fin de utilizarlos como vivienda o lugar de reunión con fines sociales, políticos y culturales.

gobierno de Michelle Bachelet (2014-2018) que fue encomendada por el propio Ejecutivo, a partir de una licitación. Dado esto, esta opera más bien como un llamado a participar y a escucharse para “construir nuestro país” “decidiendo todos cómo queremos vivir”. La iniciativa –truncada en ese momento– para reemplazar la Constitución promulgada en 1980 durante la dictadura y reformada durante los décadas posteriores, incluyó diálogos ciudadanos.

Conversar, escuchar tu opinión / Corazón para hacer Constitución
Conversar, renovar nuestra hermandad / Corazón para hacer Constitución.
(García, *Corazón para hacer Constitución*, 2016)

Finalmente, resulta llamativo el hecho de que incluso cuando las letras se relacionan con hechos informativos específicos, estas mantengan en sus frases esa distancia con lo explícito que, como se ha visto en el marco teórico, es uno de los rasgos que distintos autores identifican con lo *indie*. Pero a pesar de utilizar ese tipo de escritura que, en términos de Shields (2015), le escapa a lo lineal, aun así logran vincularse con temáticas específicas que tienen una evidente dimensión política.

un verbo con una conjugación que habla desde el yo, desde los anhelos y deseos propios, individuales, personales, lo que implica que es ese el lugar que asumen las letras para referir a sus respectivos tópicos. Esto, por cierto, está en línea con el marco teórico en cuanto a aquel posicionamiento político de los jóvenes contemporáneos a partir de causas particulares motivadas por situaciones o vivencias puntuales y que, desde allí, pueden colectivizarse. Cabe precisar que el hablante en primera persona en el caso de las canciones también tiene el propósito de que sea asumido por los oyentes, apelando a una posible identificación de este con lo que se está cantando, pudiendo apropiárselo en la escucha. También, el expresarse sobre algo que *quiero* –*necesito* es otra palabra que tiene un uso frecuente– implícitamente comunica que ese algo no se tiene, lo que también resuena como una petición, una demanda, algo incompleto o irresoluto. Lo cual también es articulable con lo político.

Todos también es una de las palabras que tiene mayor presencia. En contraposición con *quiero*, *todos* apela a lo colectivo e inclusivo, algo que por supuesto también tiene significaciones respecto del involucramiento que se hace desde las letras con la sociedad vista como esa sumatoria de individualidades recién señalada.

Y así como *quiero* habla desde el yo, *tú* es otra palabra de uso frecuente, lo que se relaciona con el objetivo de algunas canciones en cuanto a que, desde el yo, apelan a una persona específica.

Con frecuencia se usan también palabras que refieren a elementos de la naturaleza como *cielo*, *tierra*, *aire*, *fuego* y *sol*. Junto con ello, referencias al *día* y/o la *noche*. La naturaleza como metáfora a veces es testigo –de los acontecimientos personales y sociales– y otras es agente –protagoniza situaciones–. En el caso del *fuego*, término asociado a las manifestaciones callejeras a partir de las barricadas y la destrucción material de bienes, es interesante observar sus asociaciones en algunas canciones analizadas. Anwandter le da un uso directamente relacionado con aquello: “Si quiero prenderle fuego a algo / que sea la iglesia y el congreso” (*Siempre es viernes en mi corazón*). Milagros también se sitúa desde una situación de marcha callejera cuando, en el coro, canta “no podrán, no podrán, apagar el fuego no podrán” (*Marcha*

de las cadenas). Chinoy exalta la rebelión popular (“en corazón fuego de las sencillas luchas que alumbran a la otra orilla”, *Canción del terror*) en tanto que (me llamo) Sebastián lo que exalta es la fuerza pasional de las diversidades, contrarrestando al insulto “baila como hombre” con la frase “bailemos como el fuego”. Ilabaca hace una alusión que también tiene una lectura política, pero desde la frustración pues dice que “intentamos prender fuego con pura leña mojada” como una frase asociada al “instinto perdido” y la “memoria borrada” (*Herencia de hielo*), algo similar a lo hecho por Stern al relacionarlo con una suerte de combustión producida por la sobreestimulación del sistema neoliberal que puede llegar a fundir: “una tregua, que necesito parar / alto al fuego, necesito algo de paz” (*Demasiada información*). Camila Moreno y Ana Tijoux lo asocian a lo verdadero, a las fuerzas de una naturaleza en acción, lo cual también metaforiza la acción social. “Vengo con el aire, el agua, la tierra y el fuego / vengo a mirar el mundo de nuevo o también con cenizas, con el fuego del presente / con recuerdo, con certeza y con desgarró / con el objetivo claro / con memoria y con la historia / el futuro es ahora”, declama Tijoux (*Vengo*) mientras que Moreno alude (en *De qué*) a una naturaleza violentada por la avaricia y el lucro (“el sitio más verdadero / el aire y todo su viento / el agua y todas sus gotas / el fuego y todas sus llamas / la tierra el gran tesoro / que tú cambiaste por oro”). Pedropiedra nombra al fuego de forma más metafórica en un contexto de tributo a la libertad (“Para ti, son las olas del mar / la tarde que te vende algo nuevo / y los fuegos del cielo rosado”) y en un contexto de debacle ecológica (“agua con fuego sobre la tierra”). La dimensión política del *fuego* en las canciones refiere, principalmente, a algún tipo de lucha que se mantiene activa.

También se usan otras palabras claramente relacionables de forma más directa con lo social y contingente como *país*, *ciudad*, *gente* y *mundo*.

Cuando se habla del país, Gepe refiere tanto a *mi* país como a *este* país y si en el primer caso lo hace para expresar un deseo positivo en el segundo lo hace para expresar su rechazo a las mentiras de *este* país que niega las raíces originarias, al hablar de una relación con una mujer de rasgos indígenas (en *Fruta y té*). También lo

hace respecto de una inmigrante haitiana, *Joane*, quien “vino de la isla a este país” y quien “tuvo un hijo en este país”. Manuel García recrea un momento en el que “hoy he despertado en la mañana / me he asomado a la ventana / y era este mismo país”, quizás refiriendo a una situación de estatus quo que, según sigue diciendo, pareciera moverse a partir de estudiantes que pasan marchando. También asocia a *nuestro país* con el habitar los sueños y la construcción de diálogos. Tijoux dice que “no hay países, solo corporaciones” (*Shock*) aludiendo a una situación más global de captura de estos por parte de empresas multinacionales que efectivamente tienen un capital tan grande que representan un peso económico mayor al de muchos Estados. Pedropiedra destaca que “todo lo que soñé con ser se perdió en el país de los cambios”, lo que perfectamente puede aludir a aquella idea tan extendida en los eslóganes de campañas políticas que prometen mejores países a partir de la idea del cambio; por ejemplo, la presidencial de 1999 de Joaquín Lavín y su *Viva el cambio*. Francisca Valenzuela refiere a un líder ficticio que quiere *guiar e iluminar este país* y que, según la letra de *Salvador*, “está tan gris”. Javier Barría también alude a un país –*mi país, tu país*– en el cual “hay un agujero” y “hay una guerra”, hablando de lo salvaje y lo civilizatorio, así como de un estatus de permanente insatisfacción (*La misma edad*) y en otra canción, de *un país con (de) un solo habitante*, con fronteras personales que se desplazan. En las canciones, entonces, dependiendo del contexto el país se percibe como más propio o más ajeno pero, en general, se le describe como un territorio problemático en el cual se despliegan las problemáticas políticas.

La *ciudad* en las canciones aparece caracterizada de un modo similar: como un territorio de habitabilidad difícil. García dice que “esta es la ciudad que marcó San Juan en su calendario” y describe un entorno hostil, frío, solitario, de personas que no son capaces de empatizar ante el sufrimiento ajeno. Camila Moreno señala “caminé con el espanto las calles de esta ciudad”, refiriendo al acto analgésico de consumir y a los problemas medioambientales que se esconden bajo la alfombra (*De qué*). Milagros habla de “esta mugre de ciudad” de la cual quiere “quitar las espinas” (*Nadadora*), mientras que Stern afirma que “en las ciudades va acelerando el ritmo cruel que nos va

matando” (*Respiren menos*) y se imagina “cuántas veces aparece en la gran ciudad” la falsedad de aquellos que engañan con promesas (*La siembra*). A propósito de esa habitabilidad difícil, Pedropiedra cuenta que “de regreso a mi ciudad natal me esperaban mil enemigos” (*Obrero mundial*), Chinoy habla de “la ciudad mentalizada” dando cuenta de una situación caótica y casi insostenible para las personas (*Klara*) mientras que Barría apenas la reconoce: “la ciudad ya no es la tuya”, “mi ciudad ya no es la que era” (*Barrio puerto*). Dando cuenta de la dimensión material –las construcciones– y de una dimensión más simbólica, Francisca Valenzuela habla de una ciudad *de metal* y *de cristal* que se refleja en quien protagoniza la canción (*Armadura*), así como Dadalú metaforiza una ciudad en la que llueve y que al mismo tiempo le quema los oídos (*Ciego*). La *ciudad*, entonces, pudo ser en algún tiempo pretérito una promesa, una posibilidad de un mejor vivir, pero en el presente ya no lo es debido al modelo de desarrollo imperante –he ahí la vinculación con lo político– al punto que Dénver simboliza cierto deseo destructor de ella (*Los menos*).

La *gente* aparece en las letras de forma dicotómica, pues pareciera haber *gente* buena y *gente* mala. Briceño, de Ases Falsos, usa el concepto *mala gente* en *Fuerza especial*. “Mis colegas no son mala gente pero tanta hostilidad te va poniendo idiota”, refiriéndose a la policía, mientras que respecto de la población en general dice que “la gente que anda en la calle lleva despoblado el cerebro”, refiriendo a la falta de reflexión de quienes siguen a una masa. De un modo similar, en *Así es como termina* declara “venerable sol, no demores más en aniquilar / fue suficiente, maldita gente”. Para (me llamo) Sebastián la *gente* “imbécil” es aquella que “nos invent(a) una biblia o una ley”, que impone modos correctos y únicos de vivir (*Venir*) mientras que la buena *gente* es la que aún “se acuesta en el pasto”, es decir, que se toma la vida con calma y desprejuicio (*Baila como hombre*). Dadalú refiere a *gente* “maravillosa” y a *gente* “odiosa” (*Internet*) para afirmar que los primeros son personas con las que se puede compartir mientras que los segundos son personas que se regocijan en ver defectos en todo; experiencia de vida relacionada a la socialización generacional a través de internet. También habla de *gente* “ciega”, que no ve –o no quiere ver– las cosas tal y

como son en la sociedad (*Ciego*). Con otra perspectiva, Anwandter la victimiza (en *Cordillera*) a través de la frase “Candidatos, presidentes, cómo engañan a la gente” mientras que Javier Barria hace algo similar al situarse como hablante “buscando gente muerta” (*Barrio puerto*), lo que puede tener relación con el periodo dictatorial: los desaparecidos. En tanto, Gepe refiere a la *gente* para situarla –homenajearla– en un contexto de barrio, anhelado y valorado. “Estoy caminando por San Miguel / Una gente aquí en Madeco, Carlos Valdovinos y en La Pirámide / Te vi ayer” (*Punto final*). En términos de lo político, la *gente* mala es la de algún modo se ha convertido en el sistema mismo, perdiendo la empatía, abusando de otros. La *gente* buena es la que se mantiene sencilla, amable y desprejuiciada pero que lamentablemente es susceptible de ser víctima de ese sistema.

El *mundo* en las letras se ve como hostil y en crisis. “Es el fin del mundo y no sé qué está mal” (*Casa latina*) dice Anwandter para referir a un entorno al mismo tiempo apocalíptico como confuso del cual a veces quiere dar cuenta y del que otras veces quiere escapar, mientras que en *Siempre es viernes en mi corazón* manifiesta su deseo de “la total destrucción de este mundo que he conocido”, asociándolo principalmente al ámbito de la rutina laboral, y en *Locura* refiere a un *mundo* que “se va a la mierda” y sobre el cual no sabe cómo actuar, si es que actuar tiene algún sentido y la duda de cuándo esa debacle lo va a terminar arrastrando. Para Briceño, de Ases Falsos, es incierto, impredecible, inestable (“el mundo gira en una bola de cristal”, en *Yo no quiero volver*) mientras para Perrosky lo negativo está en lo contrario, en la mantención del *statu quo* (“hace mucho tiempo veo que el mundo está así / y no hay nada de rebelión”, en *Sin rebelión*). Mientras, en *Sigo esperando* usa la palabra para referir a las personas que lo habitan: “y todo el puto mundo esperando”, aludiendo a las ansias de que algo cambie. Chinoy, en tanto, dice que “todos los mundos vieron la chiva dictaminada por los gigantes” (*Canción de terror*) para referir a una suerte de espectáculo mediático montado por las élites a partir de “aquel que humillan”.

Pero el enfoque sobre el *mundo* cambia cuando aparece el factor humano: Gepe, en *Punto final*, dice “amigo, contigo aprendí lo que es ser gentil con el mundo y

al mismo tiempo abrirse espacio en él”, mientras que en *Hablar de ti* dice “me encanta sentir así tu respiro abriéndose paso al invierno tan frío en un mundo gigante, cambiante y jodido”. Tijoux, en *Los peces gordos no pueden volar*, lo alude de formas diferentes y con valoraciones también distintas. Dice que del *mundo adulto* se aprende mucho menos que de un hijo, con quien construye a su vez un *mundo* “para los dos”, sencillo, y a quien a la vez invita a proyectar un *mundo* “de justicia y alegría”, contrapuesto a ese otro *mundo* casi “acabado” que ha sido instalado por esos *peces gordos*. En *Vengo*, se identifica como parte de un *mundo* relacionado con la naturaleza y sus ciclos y también se abre a (re)descubrirlo y a vivir en él a plenitud, y en simultáneo refiere al *mundo* como el pasado y sus legados –*su canto*– y al mismo tiempo anhela un *mundo* de futuro *sin clase*, planteando un cambio de modelo de desarrollo al actualmente vigente y hegemónico. Por su parte, Mena alude a un *mundo* que mira “a través del tiempo” para poder llegar a esa verdad que define la identidad (*Esa fuerza*), alineándose con (me llamo) Sebastián, quien da cuenta de cierta esperanza a partir de personas que aún se resisten a vivir del modo que dicta la cultura hegemónica. “El mundo no está perdido”, dice (*Baila como hombre*). Así, en términos de lo político, en las letras se rechaza al *mundo* como sinónimo de una estructura social determinada –neoliberal– y se conecta con él en cuanto a espacio natural y a partir de personas que logran superar tal estructura.

Otras palabras que tienen un uso extendido son *algo, nada, más, tanto, siempre, ahora, pronto*. Pronombres y adverbios que conectan con esos *quiero* y *necesito* mencionados al inicio de esta sección, construyendo así una perspectiva de aproximación a los contextos sociales.

También destacan palabras relacionables con lo sensible como *amor, corazón, cuerpo* y *miedo*. Sobre el *amor* ya se exploró la idea de que cuando se le asocia al amor de pareja, en las letras es abordado como un refugio ante un mundo contemporáneo más bien hostil o bien se develan sus grietas a partir de una sociedad de relaciones furtivas, líquidas. Cuando (Me llamo) Sebastián canta “¿Qué puedo esperar más que una canción de amor?” (en *Hijos del peligro*) dice dos cosas: que el contexto en el que

se vive es deficitario a tal punto que no hay nada que esperar de él y que eso probablemente también incluye al *amor*, al punto que la única forma de conectarse con ese sentimiento es a través de un intermediario: la canción. Porque en esta sociedad, el *amor* también se ha ido apartando de las personas: “Las llamas del amor ya no me llaman” (*Incendíé*, de Moreno), “Cortó el amor” (*Lamenta la canela*, de Ilabaca), “Sin pan ni pedazos, ni contrato ni amor” (*Hasta cuándo con*, de Gepe). En tanto, cuando se habla del *corazón*, suele ser desde su carencia –metafóricamente hablando, por cierto–, desde la instalación de una insensibilidad o una renuncia. Desde la “sonrisa sin corazón” de *Casa latina* (Anwandter), esa persona que “colgó el corazón” en *Lamenta la canela* (Ilabaca) y aquellas muertas en vida, apagadas por el sistema vital imperante: “morimos sin el corazón” (*A velocidad*, de Chinoy). Dos canciones de la muestra incluso se titulan con la palabra: *Siempre es viernes en mi corazón* y *Corazón para hacer Constitución*. En la primera se la asocia con un sentimiento un tanto autodestructivo, producto de la acumulación del agobio y el cansancio de una vida centrada en el rendimiento productivo, mientras que en la segunda se la ubica desde el anhelo de que vuelva a latir –metafóricamente– para que los habitantes del país puedan a su vez volver a comprometerse con un destino común.

El *miedo* aparece como uno de los recursos que tiene el modelo social hegemónico para desmovilizar, ya sea por la posibilidad latente de quedarse afuera del sistema por “inoperante” y no cumplir con las expectativas de roles del neoliberalismo (*Se necesita vendedora*) o de la moral más conservadora (*Cómo puedes vivir contigo mismo*, *Baila como hombre*). Por lo mismo, se le menciona como un sentimiento “enraizado” (*Herencia de hielo*), que ha sido instalado desde “los diarios y las noticias” (*Respiren menos*) al que tarde o temprano hay que enfrentar: “Sin miedo, tú y yo descolonizamos lo que nos enseñaron” (*Vengo*).

El *cuerpo* es asociado, como palabra, con un proceso de anonimización de las personas hecho por quienes detentan el control de la sociedad: “Cuentan cuerpos como números vacíos” (*Los poderosos*), “cuerpo tras cuerpo, te buscan cual insecto” (*La misma edad*). El *cuerpo*, entonces, (se) padece: “del cuerpo parchado como

pesimismo” (*A velocidad*), “canto hacia adentro para no despertarme con el peso de mi cuerpo” (*Barrio puerto*), “recogí los pedazos de los cuerpos” (*Incendié*). En ese sentido, llama la atención que en la letra de *Que del cielo caiga*, escrita desde la perspectiva de alguien que hizo padecer tormentos a otros –un violador de derechos humanos– implore, en un fugaz momento de toma de conciencia de sus actos, una “maldición” que “a mi cuerpo le haga sentir cómo se me parte en dos (el corazón)”. En menor medida, el *cuerpo* aparece asociado a la intimidad de ese amor-como-refugio antes explicado (*Témpera, Hablar de ti*).

Si al utilizar la herramienta de nube de palabras se agrupan palabras parecidas en términos de su raíz verbal y/o de sus derivaciones de género, singulares, plurales, aquellas derivadas del verbo *querer* se mantienen con una presencia mayoritaria al igual que las derivadas de *todos*. Esto, como se dijo, refuerza la idea –política– de que en las letras se gatillan demandas a eso que no se tiene a partir de situaciones o vivencias particulares y que, desde allí, desde la causa individual, estas pueden volverse colectivas.

En tercer lugar, emergen aquellas palabras derivadas del verbo *vivir* y, luego, de *estar*. Efectivamente, es esa vida cotidiana y su proyección lo que más importa y preocupa. Por eso también llama la atención de que, en contraposición, también ocupan una frecuencia relevante las derivadas del verbo *morir*. En buena medida, parece haber una manera dicotómica de entender el tránsito vital en el modelo social chileno, en el cual siempre está presente la posibilidad de fracasar, de zozobrar, de desaparecer. Por lo mismo, el *aquí* y el *ahora* también adquieren relevancia como palabras usadas. Tomando como referencia otras palabras –y sus derivadas– con expresión relevante, ese *vivir* se experimenta principalmente desde la mirada, desde el *ver*, que también se entiende como *conocer*. Y es ese conocimiento progresivo de la realidad circundante –también es frecuente el uso de las palabras *mundo* y *país*– el que moviliza, el que les lleva a *buscar, pensar, hacer, decir-hablar*. También produce expectativas, que se materializan en ese *despertar* y ese *soñar* que emerge desde las letras, así como en la evaluación de si efectivamente se va a *poder* o no, si es que habrá que *esperar* y cuánto

o si habrá que *caminar* hacia ese horizonte trazado en el ámbito de las ideas. Muchas de esas expectativas, que tienen un fuerte componente emocional –desde el *sentir*– se relacionan con *cambiar*, con modificaciones en el curso de la vida social, y también con el concepto de *libertad*.

A la luz de los acontecimientos ocurridos en Chile a partir del 18 de octubre, resulta interesante constatar la presencia de algunas palabras en estas canciones previas al llamado estallido social. Sobre el concepto de despertar –a propósito de la consigna *Chile despertó*– hay varios ejemplos. Manuel García canta tres veces en *Alfíl* que “hoy he despertado en la mañana” asociándolo a aspectos más personales o metafóricos y también al hecho de asomarse a la ventana y observar a un grupo de estudiantes marchando; Ana Tijoux canta en *Vengo* que viene a “despertar el ojo ciego”, refiriendo al salirse de los parámetros impuestos por la cultura hegemónica para realmente poder ver; Nano Stern, en *La siembra*, refiere a caminos que lleven a la sociedad a “avanzar hacia un horizonte nuevo que nos haga despertar”; mientras que Chinoy enlaza el despertar e iluminarse con la acción de “barrer” con “la porquería” (*De loco medieval*).

Pero hay otras perspectivas de ese acto de *despertar*. Pedropiedra, por ejemplo, refiere a esa pereza que impide que los anhelos que se tienen se concreten: “es el sueño de una inteligencia dormida que sueña con vivir el día pero se resiste a despertar” y también usa la palabra para abrir *Obrero mundial* y apelar a ese “despertar y empezar” como señal de la monótona y precaria vida de los trabajadores, lo que a su vez se conecta con la frase “cada vez que me despierto”, de Anwandter (*Siempre es viernes en mi corazón*) para quejarse de la rutina semanal laboral, agotadora y agobiante. Este último autor también se pregunta (en *Casa latina*) si “habrá alguien más que esté despierto” y que pueda ver –y conmocionarse– con las cosas que están ocurriendo en las sociedades. Por último, Barría alude al querer evitar “despertarme con el peso de mi cuerpo”, es decir, lo malo que se arrastra, mientras Milagros refiere a una situación pesadillezca: “Si despiertas por la noche oyendo voces que te calan la cabeza / yo me pregundo cuántos días te quedarán para seguir viendo todo a través de los ojos de mamá”. Es decir, despertar –en su sentido más amplio– resulta algo positivo, necesario

y hasta urgente. Despertar –en su sentido material, de dar inicio a las rutinas– resulta algo negativo, pesado y hasta traumático.

2.9.2 Los escenarios en los que ocurren las letras

Respecto de los análisis discursivos, Van Leeuwen (1996) considera que es posible extraer elementos adicionales de interés si es que se pone el acento en las maneras en que los participantes son representados y en los tipos de escenarios en los que se despliegan. Aquí, quienes protagonizan las letras se desplazan en una gran mayoría de los casos entre los espacios domésticos –como la pieza propia– y los escenarios urbanos. Los primeros parecieran ser un territorio más o menos seguro –aunque a veces semeja más un refugio que un sitio acogedor en sí mismo– mientras que los segundos no. Por cierto, también hay letras más bien reflexivas que no se ubican en escenarios explicitados y tampoco es posible colegirlos desde lo implícito.

Cuatro letras que atraviesan espacios domésticos tiene Gepe en la muestra. *Fruta y té* y *Hablar de ti* abordan situaciones cotidianas de pareja. En el primer caso, se entiende que él y ella están en una especie de departamento, un lugar con una cama común y una cocina, bien austero (“y no tengo más nada”). Allí, preparar un desayuno es un acto simple pero potente de cariño y cuidado. En *Hablar de ti*, en tanto, ese lugar íntimo no se menciona, pero se deduce. En *Por la ventana* aparecen vasos viejos, ropa sucia, una radio y –evidentemente– una ventana, la de alguien que está dentro de ese espacio y a quien se le canta para que se desprenda de lo accesorio para abrirse a una vida distinta, mejor. La pieza de *Joane*, la inmigrante haitiana, es bastante distinta a estas otras, pues es forzosamente compartida y ahí se halla en un estado de hacinamiento.

Manuel García tiene dos letras que habitan estos escenarios íntimos. En *El viejo comunista*, el protagonista pareciera estar adentro de una casa en una situación sensible y reflexiva, fumando y mirando por la ventana “mientras buena lluvia cae afuera”, imagen que también metaforiza una profunda tristeza –y las correspondientes lágrimas–. En *Alfil*, un departamento es testigo de la mañana después de una situación

de pareja –furtiva– en la cual ella se viste, toma café y se va; luego es contemplada desde la ventana, donde también se ven estudiantes marchando. Javier Barría también tiene dos. Tanto en *Parte del circo* como en *Estábamos Unidos de América* el escenario es una pieza y, en efecto, menciona explícitamente a las sábanas y a una cama en situaciones de espera y lamentación.

Anwandter, Chinoy, Ases Falsos y Pedropiedra también escriben desde la pieza. En el primer caso, en *Casa latina* pareciera ubicar a quien protagoniza viendo un video, acostado y drogado (“y una piscina de ketamina / y mi mandíbula está dormida en la sonrisa sin corazón”). La situación que describe Chinoy en *Klara* es más romántica y erótica incluso, la cual se contrapone con un “afuera” social más difícil. Ases Falsos, en *Yo no quiero volver*, sitúa a la voz que canta con una “bola de cristal” que está “enchufada”, la cual posiblemente dé cuenta de un uso intensivo de internet. Pedropiedra, en *Inteligencia dormida*, describe escenarios de infancia –y después de toda una vida– que giran alrededor de una reflexión que ocurre en la propia cama. Pascuala Ilabaca, en *Lamenta la canela*, hace el ejercicio inverso: quien canta mira desde un afuera hacia un espacio doméstico: la cocina y la mujer que allí está “tan solita”.

Respecto de los escenarios urbanos, tanto en Milagros como en Ases Falsos, Chinoy y Stern están las vinculaciones más evidentes entre estos y la protesta social. Si en *Nadadora*, Milagros refiere a una “mugre de ciudad”, en *Marcha de las cadenas* se ubica sacudiéndola, en una situación que además es colectiva; allí hay “escombros”, “fuego”, “ruido” y “canto”. *Fuerza especial* y *Búscate un lugar para ensayar*, de Ases Falsos, se sitúan ambas en momentos de marchas, con el matiz de que la primera lo hace desde la perspectiva de un carabinero joven. Chinoy también alude a los “escombros” –y a las “esquinas” y los “perros”– en *A velocidad*. Stern, en *Respiren menos*, dibuja la letra con la “calle”, “policías”, “fotos” y “diarios”.

Como se dijo un poco antes, la ciudad no aparece como un espacio amable. En ella hay muchas bocinas, paraderos y orina chorreando (en *De loco medieval*, de Chinoy), atochamientos vehiculares (en *Despábilate* de Tijoux), oficinas hostiles (en

Entrevista de Francisca Valenzuela, *La misma edad* de Barría y también en *Despabilate* de Tijoux) y hasta una fábrica que parece más bien un centro de trabajos forzados (en *Obrero mundial*, de Pedropiedra). También se ve como un espacio de aprendizaje de lo difícil que puede ser la vida. Así es descrita a través de ciertos detalles en *Barrio puerto* de Barría, en *Armadura* de Valenzuela, en *Niños rosados* y *Baila como hombre* de (me llamo) Sebastián, y en *1977* y *Los peces gordos no pueden volar* de Tijoux. En esta última, además, se alude a los centros comerciales y de entretenimiento como ficticios. Solo en *Punto final*, de Gepe, el espacio urbano es uno acogedor, lo que en realidad ocurre a partir de ciertas calles de barrios específicos que traen recuerdos de una vida más alegre y sencilla. Una vida del pasado:

Caminando al colegio no' íbamos a pie
Comiendo un completo, al desayuno, un té
Siete y treinta, caminando Gran Avenida, paradero cinco y medio
Rey Alberto, Arcángel, metro San Miguel,
Bandejón Central, Llico, IMLP
(Gepe, *Punto final*, 2015).

Por último, *Los vampiros* de Dënver pone otro matiz al situar a los personajes de la letra en una discoteca. Aquí ocurre algo parecido a lo que representa la pieza en las otras canciones mencionadas: pareciera más bien constituirse en un espacio para refugiarse, solo que como parte de un colectivo, probablemente minoritario.

En otro conjunto de canciones, se despliegan escenarios más rurales y también de la naturaleza. Los Dënver surgieron desde San Felipe, localidad de unos 70 mil habitantes de la Región de Valparaíso y en sus letras pueden observarse paisajes de ese tipo, siempre con connotaciones oscuras: *Los menos* proyecta la devastación de un pueblo típico, con casas, una iglesia y una cárcel, *Mejor más allá* menciona un liceo de hombres, un río y hasta un cerro específico (La Virgen), mientras que en *Concentración de campos* se pueden “ver” trenes y nieve. Ases Falsos, en la letra de *Así es como termina*, parte escenificando desde allí (“Todo el pueblo en una gota de sudor”). En *Sobre los campos*, ya desde su nombre Manuel García describe un camino en el que hay trigo, rosas y un sol omnipresente. Sol que también se intuye en la

caminata que describe *Nahual* de Milagros (“queman cabezas en este amanecer”). Es interesante constatar que en ninguno de estos casos se tratan como territorios apacibles y amables, por el contrario, también resultan hostiles, difíciles o indiferentes. Aún más, en un caso como *Pájaro niño* de Ilabaca, el volcán, el río y el pájaro resultan ser marcas de heridas y represión, propias del conflicto mapuche en el sur: “Han abierto un volcán en tu frente / y un río entre tus dientes / enjaulado al pájaro silente”.

La propia destrucción de la naturaleza se muestra en algunas frases. Ocurre en la recién mencionada *Así es como termina* y también en textos de Camila Moreno como *Incendíe* o *Libres y estúpidos*. *Rayito/olita*, de Pedropiedra, menciona paisajes explotados por la mano del hombre como la selva, el mar, la montaña y el yacimiento, algo que también hace Ilabaca tanto en *El baile del Kkoyaruna* como en *Herencia de hielo*. Menciones que, si bien se conectan con problemáticas políticas, seguramente también buscan –algunas– una lectura metafórica referida a un estado personal más emocional.

De todos modos, hay elementos del escenario natural que a veces tienen una connotación más positiva. El sol, la cordillera y el mar que aparecen en *Corazón para hacer Constitución* (Manuel García) representan el espacio común de los habitantes del país. El ciclo del agua se utiliza como representación del ciclo de la vida en *Vapor* de Stern. El viento, la tierra, los pájaros, los árboles o la montaña se mencionan en *Vengo* de Tijoux para representar una visión optimista de que es posible una sociedad mejor. Javiera Mena, incluso, recurre a palabras asociables al espacio exterior –como “firmamento”, “estrella”, “rayo” y “luz”– metaforizando a una persona y a la relación que tiene con ella.

Los escenarios presentes en este cúmulo de letras, entonces, tienen más de una función en cuanto a encuadrar la vinculación –la comunicación– de las mismas con aspectos relacionables con lo político. Esta generación de autores *indie* pareciera sentirse más cómoda en los espacios domésticos, probablemente porque allí tiene un mayor control –aparente– de sus decisiones y sus tránsitos vitales y porque son sitios que estiman pueden proteger de esos otros escenarios llenos de incertidumbres: los

urbanos, rurales y naturales incluso. Y cuando los escenarios externos –la sociedad, en último término– se describen con una connotación más positiva suele ser más bien a partir de un anhelo. De un escenario deseable pero que –aún– no existe.

2.9.3 Los tipos de participantes en las letras

Van Leeuwen (1996) ofrece un inventario sobre las maneras en que un participante puede ser representado en un texto, lo cual resulta útil para enriquecer el trabajo de análisis interpretativo aquí acometido. Este participante puede mostrarse de modo personalizado –mencionando incluso su nombre– o impersonalizado, individualizado o colectivizado, funcionalizado –en términos de sus roles o funciones, si son positivas o negativas– o anonimizado –se infiere un participante pero no se le posiciona–.

Dentro de las maneras en que los participantes son representados en las letras de las canciones analizadas, lo primero que resalta es la predominancia de la primera persona singular. Es decir, quien canta lo hace primordialmente desde lo testimonial. La relación con lo político, entonces, se expresa desde una reflexión o una vivencia personal y en cómo esta se articula con un entorno, persona(s) o contexto determinado. Anwandter y Mena se situán con claridad desde esta perspectiva en la totalidad de las canciones incluidas en esta investigación y en gran medida también lo hacen Pedropiedra, Manuel García, Cadenasso, Perrosky, Milagros, Dadalú, (me llamo) Sebastián, Gepe y Francisca Valenzuela.

En los términos de Van Leeuwen (1996) en estos casos se configura un *participante individualizado*, es decir, uno que se percibe como cercano debido a que en las letras se mencionan aspectos personales. “El futuro me aprieta la garganta / mi duda es gigante”, canta Dadalú en *Se necesita vendedora*. Otro ejemplo bastante gráfico se encuentra en *Inteligencia dormida*, donde quien canta cuenta ciertos momentos de su vida desde que nació y hasta que imagina su propia muerte:

En el día en que morí
El cura se confundió
Dijo que yo era un gran hombre

La familia me lloró
Mirando una fotografía
Hicieron un brindis en mi nombre
(Pedropiedra, *Inteligencia dormida*, 2009).

La primera persona singular también es usada en canciones en este mismo sentido, aunque con el propósito de acercar la historia de un tercero a quien escucha en vez de la propia (o que se presume como propia). Es lo que hace Cristóbal Briceño en *Fuerza especial* de Ases Falsos, pues evidentemente él no es un carabinero, lo que hace Perrosky con *Que del cielo caiga*, pues él no es un violador de los DD.HH., y lo que hace Francisca Valenzuela en *Salvador*, pues ella no es un hombre líder de la política. En las tres, siguiendo a Van Leeuwen (1996) se configuraría un *participante funcionalizado*, es decir, que se muestra en términos de su rol (“Pesadamente fue cayendo el calendario / Trabajando en manifestaciones y en estadios”, *Fuerza especial*). De todas formas, el componente emocional y reflexivo también muestra en cierta medida a un *participante individualizado*, no solo a partir de lo que hace sino que también de lo que piensa y siente.

En una porción mucho más minoritaria, esta primera persona se colectiviza, se hace parte de la base ciudadana volviéndose una voz plural que asume ribetes políticos a partir de declaraciones como “la educación que nos dieron de verdad no ha sido buena” (en *Hasta cuándo* con de Gepe), “vemos que todo está mal” (en *Sin rebelión* de Perrosky), los “velos que no nos dejaron ver” (en *Marcha de las cadenas* de Milagros), “vamos cayendo” (en *Parte del circo*, de Barría), “vamos resistiendo” (en *Despábilate* de Tijoux), “nunca nos van a callar” (en *Hijos del Peligro* de (me llamo) Sebastián), “hemos levantado una voz y un cantar” (en *La siembra* de Stern), “aquí estamos de pie” (en *Herencia de hielo* de Ilabaca) y “decidiendo todos cómo queremos vivir” (en *Corazón para hacer Constitución*, de Manuel García). En algunos de estos casos se trata de colectivos en proceso de empoderamiento. En otros, de colectivos que han sido o están siendo vulnerados, como también lo reflejan frases como “están burlándose de nosotros”, “le somos indiferentes” o “escuchamos disparos”, de *Respiren menos*

(Stern), *Concentración de campos* (Dénver) y *Libres y estúpidos* (Moreno), respectivamente.

Probablemente, la canción que asume de una manera más constante y firme ese *participante colectivizado* (Van Leeuwen, 1996) es *Shock*:

No estamos solos
Millones de polo a polo
Al son de un solo coro
Marcharemos con el tono
Con la convicción
(*Shock*, Ana Tijoux, 2011).

Como se dijo unas líneas atrás, la voz que protagoniza una mayoría de letras habla desde sí mismo pero no exclusivamente sobre sí mismo: en más de la mitad se apela a una segunda persona singular. Gepe lo hace recurrentemente y, en efecto, títulos de ciertas canciones como *No te mueras tanto* y *Hablar de ti* dan cuenta de aquello. Y usa esta forma para hacer llamamientos: “lo que hace falta en tu vida es hacerla de una vez” (*Hasta cuando con*) u “oiga usted, qué pensará de esto / No es cosa de hacerse el que no quiere ver” (*Joane*). Ese tipo de llamados –a alguna acción o a cambiar de mentalidad– operan como gestos vinculables con lo político, algo que también sucede en frases como “mujer, por qué no ocupas tu voz” (*Dulce*, de Francisca Valenzuela), “y si lo llevas ya en tus venas / qué puedes cambiar” (*Hijos del Peligro*, de (me llamo) Sebastián) y “Hay otro aire para ti” (*Sal de ahí*, de Ases Falsos). La segunda persona singular también es utilizada para hablarle a alguna clase de antagonista, personaje poderoso: “cuantas noches te quedarán”, le pregunta Milagros en *Marcha de las cadenas* y, con cierta ironía, en *Querido enemigo* le agradece porque “tú me has enseñado tanto”. “Te he visto en televisión con tu risita de tonto”, le dice Pedropiedra en *Rayito/olita*. “No permitiremos más, más, tu doctrina del shock”, subraya Tijoux en *Shock*. En todos los casos se trata de un *personaje anonimizado* (Van Leeuwen, 1996), es decir, que se infiere pero no se le posiciona con claridad. Aquello tiene la particularidad de dejar abierta a los oyentes la interpretación sobre

quién se podría tratar e incluso ellos mismos podrían dedicar alguna de esas frases al antagonista poderoso que ellos elijan.

Otras canciones usan esta forma para referir a relaciones más personales y afectivas, que de todos modos son encuadrables dentro de alguna dimensión política. Por ejemplo, una amistad como escuela de vida para relacionarse con la sociedad: “Contigo aprendí lo que es ser gentil con el mundo y al mismo tiempo abrirse espacio en él” (Gepe, *Punto final*). Un hijo como proyección de que, quizás, es posible una sociedad mejor, menos materialista: “Y quiero para ti cosas sencillas / que dibujes un mundo de justicia y alegría” (Tijoux, *Los peces gordos no pueden volar*). O bien, una pareja que permite encontrar el sentido identitario más profundo: “Voy a definir desde ti / a mi verdadera señal” (Mena, *Hasta la verdad*). Incluso a un alguien no identificable: “Quiero curar tus heridas para que puedas nadar” (Milagros, *Nadadora*).

La segunda persona plural, en tanto, no existe en las letras analizadas –el *ustedes*- y aquello indica la ausencia de intenciones de hacer apelaciones directas a colectivos de personas. Algo que, por poner un par de ejemplos, sí se halla en canciones tan conocidas y emblemáticas como *Gracias a la vida* de Violeta Parra (“Y el canto de ustedes que es el mismo canto”) o la *Canción final*, que cierra la Cantata Santa María de Iquique, composición de Luis Advis e interpretada principalmente por Quilapayún (“Ustedes que ya escucharon / la historia que se contó / no sigan allí sentados / pensando que ya pasó”).

La alusión a colectivos, en cambio, sí está muy presente en las letras cuando se habla de *ellos*. El uso de la tercera persona plural en poco más de un tercio de las canciones da cuenta de una necesidad de diferenciarse de aquellos otros, un rasgo que está en línea con las definiciones de lo *indie* referidas en el marco teórico. ¿Y quiénes son ellos? Personas atareadas, que “van corriendo” y “quieren ser corsario”, es decir, que viven según las dinámicas de la competencia establecida por el sistema neoliberal, según Tijoux (en *Despáilate* y 1977, respectivamente). Aquellos a los que, quizás por eso mismo, “ni una sola vez se les ocurrió dar un salto en la oscuridad”, arriesgarse por un camino alternativo, según Cadenasso (en *La puerta*). “Sabios y giles” que “han

agotado su voluntad de querer”, de acuerdo con Gepe (en *Hablar de ti*). Ese “par de gente imbécil” que, según (me llamo) Sebastián (en *Venir*) usa las normas legales y morales para discriminar, los mismos que “aunque digan que es malo” no lograrán imponer eternamente sus juicios (Anwandter en *¿Cómo puedes vivir contigo mismo?*). Esos que “están burlándose de nosotros” (Stern en *Respiren menos*) e incluso “nos quieren pegar” (Pedropiedra en *Rayito/olita*). Desde una perspectiva de género, Francisca Valenzuela refiere a esas otras mujeres que caen en los estereotipos (“algunas son dulces”, en *Dulce*) y terminan siendo cosificadas.

Los otros también son quienes detentan cuotas de poder. Poder político, poder económico, poder moral. *Los poderosos* que le dan el título a la canción de Francisca Valenzuela. Son “los líderes” que desde sus escritorios deciden los destinos del resto y “han robado todo”, según Barría en *La misma edad y Barrio puerto*. Aquellos “hombres” que “no se pueden ver”, “rompen todo con sus manos”, “impusieron”, “mataron” y “quieren millones”, de acuerdo con Camila Moreno en *Libres y estúpidos*, *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros y Millones*. “Unos ganan / otros roban”, remarca Perrosky en *Sin rebelión*. Seguramente también son aquellos “elefantes” de los que habla Stern en *Tejequeteje* y que “en su diversion no se percataban / de los pobres bichos que trabajan sin parar”. Los mismos que tienen “la fuerza de sus tanques” (Dënver, en *Mejor más allá*) y que, si bien lo buscan, “no podrán apagar el canto” (Milagros, en *Marcha de las cadenas*). En menor proporción, la tercera persona plural también se usa para referir a las propias víctimas de los poderosos y del sistema que han impuesto: “Hay muchos por ahí que están igual que yo (Dadalú, en *Se necesita vendedora*).

Por último, una veintena de letras aborda a algunos de los participantes que se encuentran en ellas usando la tercera persona singular, pero en ningún caso es un recurso predominante. *El viejo comunista* y *Joane* son las dos canciones en las que prima esta perspectiva para abordar la historia de vida de un personaje —y sus propios títulos claramente lo indican—. Y si bien en el segundo caso se trata de un *personaje personalizado* (Van Leeuwen, 1996), pues incluso se le identifica con su nombre real,

en ambos casos se está ante *personajes funcionalizados*: en el primer caso, en su posición como víctima de la dictadura chilena, mientras que en el segundo por su carácter de inmigrante. En las otras letras, el uso de la tercera persona singular es mucho más acotado y tangencial. Por ende, en ciertas frases puede asomarse el jefe “y su versículo” (en *Despáilate* de Tijoux), el doctor, la mamá y el cura (en *Inteligencia dormida* de Pedropiedra), la niña que desde su ventana contempla un incendio voraz (en *Así es como termina*, de Ases Falsos), el *biker* que “atacó” e “hizo lo peor” (en *Los bikers*, de Dënver) e incluso ella, que está todo el día afuera –trabajando, se presume, hasta muy tarde– y a quien se espera (en *Parte del circo*, de Barría). No pareciera haber demasiado interés en contar historias –en vincular la comunicación de lo político a partir– de personajes específicos en este grupo de letras.

2.10 Perspectiva generacional

Como se ha visto, del análisis de las letras se desprende que hay una aproximación hacia lo político en las letras que se mueve dentro de ciertos parámetros comunes, más allá de los matices propios de la expresión artística individual o del momento específico en el cual estas canciones fueron publicadas. Existe, entonces, una perspectiva generacional en los términos tratados en el marco teórico (e.g., Leccardi y Feixa, 2011) que se expresa a partir de músicos autores socializados en unas mismas coordenadas temporales en cuanto a los hitos políticos que han marcado al Chile de las últimas décadas y también en cuanto a una época de cosmopolitanismo y globalización cultural. En síntesis, en general comparten una misma sensibilidad vital y problemas comunes, y aquello decanta en las letras.

Tal aproximación común se refleja, como se ha explicado, a través de unas letras en las cuales lo político es abordado desde una mirada –nuevamente– generacional y contemporánea, que va más allá de aquella concepción circunscrita a la institucionalidad política formal por lo que, en los términos de Street (2012), es una aproximación que incluye un número mayor de participantes, escenarios y temáticas – la quincena de dimensiones abordadas hacia el inicio del capítulo lo evidencian–, así

como en los términos de Hall (2003) y Negus (1999) implica el despliegue de representaciones cargadas ideológicamente –en rechazo y resistencia al modelo neoliberal– que así han disputado la hegemonía sobre los significados en la cultura.

Por último, el tipo de palabras más usadas así como las formas de escritura anteriormente explicadas sitúan a esta muestra de letras con cierta contundencia generacionalmente desde lo *indie* en cuanto a un involucramiento con lo político manifiesto –al que hay que saber escudriñar para detectarlo– pero que, al mismo tiempo, guarda distancias con adscripciones ideológicas monolíticas, lo cual a su vez se articula con una perspectiva de autor que busca preservar su individualidad e independencia (Hesmondhalgh, 1999). Es una comunicación de lo político que no busca dictar al oyente siendo totalmente explícita en su mensaje sino que más bien invita a la reflexión y a la interpretación de sus palabras, frases, estrofas.

CAPÍTULO 3. COMUNICACIÓN EN LA MÚSICA

Protesto y descubro en esto /
mil sonidos y algo más.
(Cadenasso, *La puerta*, 2013)

La música es uno de los componentes de la canción y, al igual que –y junto con– la letra, opera como un producto discursivo. Uno muy relevante, pues como argumenta Frith (2016), los sonidos o ritmos muchas veces influyen a los oyentes más que unas letras que, como se ha dicho, en ocasiones pueden resultar casi ininteligibles según la ubicación que se le da a lo vocal en el diseño sonoro.

Un ejemplo paradigmático de discurso musical puede encontrarse en la pieza instrumental –sin letra– *Star spangled banner* ejecutada por el guitarrista estadounidense Jimi Hendrix en el Festival de Woodstock de 1969. Lynskey (2016) resalta la manera en que este la hace estallar con una interpretación sónica –usando el *feedback* y el efecto de distorsión de la guitarra eléctrica– como si estuviera replicando los bombardeos estadounidenses en Vietnam. Es decir, al metaforizar sonoramente las acciones de guerra y destrucción, comunica la oposición al conflicto bélico. Se trata de “la canción protesta instrumental más potente que jamás haya dado el rock” (p. 171).

Una manera sencilla de distinguir la cualidad comunicacional del sonido es, de acuerdo con Machin (2010), escuchando un *cover*. Como ejemplo pone a la canción *My way*, popularizada por Frank Sinatra, la cual tiene una versión grabada por el grupo fundacional del punk Sex Pistols, en la que se mantiene la letra, las notas de la melodía y los acordes de base pero en la que cambian las cualidades sonoras de los instrumentos, el timbre de la voz, el ritmo y los arreglos instrumentales. Y, afirma, comunicacionalmente es otra canción: una que resalta el individualismo a partir del desprecio (p. 2).

Pese a los planteamientos anteriores, la dificultad metodológica de hallar comunicación de significados extramusicales en el sonido mismo ha hecho que a pesar de que en la estructura sonora se negocien significados, los mundos del sonido musical

sean –como enfatizan Negus (1997) y Street (2012)– una problemática descuidada por los investigadores. Esta sección pretende enmendar aquello.

3.1 Interpretando el sonido

En su libro *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular* (2014) y en particular en el capítulo *El significado de la música*, Simon Frith teoriza sobre las formas en las cuales a su juicio debiera interpretarse la comunicabilidad del sonido. Sus planteamientos resultan de interés para situar el proceso de análisis de la presente investigación.

Primero, para el sociólogo captar el significado de una pieza musical es oír algo que no está presente para el oído. Es entender una cultura musical, disponer de un *esquema de interpretación* pues, en efecto, para que los sonidos sean música se necesita saber cómo escucharlos, se necesita conocimiento no solo de formas musicales sino también de reglas de comportamiento en escenas musicales. El significado de la música describe, en síntesis, “no solo un proceso interpretativo sino también social” (p. 434). Al mismo tiempo, Frith recalca la paradoja de que la importancia de la música –para sus oyentes, sus fanáticos– consiste en suponer que su significación no está producida socialmente, sino que de alguna manera se encuentra en la música. Eso implica que la experiencia musical se produce socialmente como algo especial.

Frith recalca su interés en que, independiente de la probable falta de sentido de la música, ocurran permanentes intentos por dárselo. La música sería, entonces, una *experiencia adjetivante*³⁹ y entenderla, a su parecer, consistiría en gran parte en ser capaces de describirla, por lo que hay que considerar los problemas de esa descripción. ¿Cuáles serían? Esencialmente, los de las descripciones “puramente musicales”, aquellos comentarios más o menos técnicos de lo que se escucha y que

³⁹ Frith menciona que estas ideas provienen del texto *Making music our own* de Frank Sibley, el cual es parte del libro *The interpretation of music* (2001).

no logran articular lo que, siguiendo a otros, he venido llamando el ‘carácter’ y las cualidades de la música, y sirven poco para explicar por qué la música puede capturarnos como oyentes apreciativos, que es la razón por la cual tanto los no músicos como los músicos emplean caracterizaciones figurativas. (p. 455)

Entonces, para cubrir la distancia entre los sonidos y los términos de su interpretación hay que dotar a la música de cierto tipo de descripción figurativa. Algo que Frith reafirma al decir que el uso de ese tipo de descripciones –adjetivaciones– para caracterizar experiencias es lo que le da sentido a todo lo estético y, de hecho, también a los objetos naturales:

La música no tiene un contenido –no puede ser traducida–, pero esto no quiere decir que no pueda ser “objeto de conocimiento”. O, para decirlo con otras palabras, la distancia que hay en la música entre la naturaleza de la experiencia (sonidos) y los términos de su interpretación (adjetivos) puede resultar más obvia que en cualquier otra forma artística, pero esto no significa que el placer de la música no se encuentre en los modos en que podemos –y debemos– llenar la brecha. (p. 457)

En el capítulo siguiente, llamado *Hacia una estética popular*, Frith plantea que si bien es atendible el que la música pueda ser concebida como una representación abstracta de la organización social –que es algo que la constituiría como una forma de expresión ideológica– dice, siguiendo a Van Leeuwen, que la música no solo representa dichas relaciones sociales sino que simultáneamente también las produce. “Con frecuencia los intentos de relacionar las formas musicales *con* procesos sociales ignoran los modos en que la música es *en sí misma* un proceso social” (p. 466, énfasis en el original). Lo que propone, entonces, al examinar la estética de la música popular, no es solo atender cómo una pieza musical refleja los valores populares sino cómo, en su performance, los produce, los vive.

Luego, sugiere que los diferentes géneros musicales establecidos ofrecen soluciones narrativas para el entendimiento del funcionamiento material de la música respecto de las tensiones recurrentes entre lo sonoro y lo social, las identidades, los modos particulares de interacción. A través de una estética musical en acción es posible apropiarse de valores comunitarios y, como visión de mundo, “la música nos da una

experiencia real de lo que podría ser un mundo ideal” (p. 473) desde cierta perspectiva. En el caso de esta investigación, desde la perspectiva del *indie*:

Los diferentes géneros musicales ofrecen diferentes soluciones narrativas a las tensiones recurrentes del pop entre autenticidad y artificio, sentimentalismo y realismo, lo espiritual y lo sensual, lo serio y lo gracioso. Los diferentes géneros musicales articulan de modos diferentes los valores centrales de la estética pop: emoción y espectáculo, presencia y ausencia, pertenencia y diferencia. (p. 476)

El interés por el género musical con el que se interpreta la canción a partir de su entendimiento como recurso comunicativo –con discursos asociados– es amplio y ha sido trabajado profusamente por otros investigadores desde la perspectiva culturalista (e.g., Hebdige, 1979; Hibbett, 2006; Walser, 1993). Por supuesto que la clasificación de la música por géneros es una operación de etiquetado crucial para la música popular como producto a comercializar, pero entender el género únicamente a partir de esa dimensión sería reduccionista. Franco Fabbri (1982) es un autor de referencia en ese sentido y él define al género como un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo rumbo es gobernado por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas y posibles de agrupar en cinco categorías: las reglas formales y técnicas, que refieren a las convenciones de ritmo, melodía, timbre y ejecución que determinan un género y que también reciben el nombre de estilo; las reglas semióticas o de la articulación comunicativa –de construcción de significado– a partir de la expresión de ese género; las reglas de comportamiento, relacionadas con la performance del artista o banda; las reglas sociales e ideológicas del género, a partir de la construcción de su comunidad ideal y su relación con el mundo social; y las reglas jurídicas y comerciales del género, o su posición en el mercado, en la industria.

Otros autores han añadido matices a la pionera conceptualización de Fabbri, que resultan importantes de mencionar, pues aplican perfectamente al entendimiento del *indie*. En particular, la posibilidad de asignar más de un género a una obra musical (Hamm, 1994) y la condición dinámica del género, su variación en el tiempo (Negus, 1999).

Ya se mencionaron algunas de las características musicales del *indie* al abordar la problematización de este concepto en el marco teórico. Se dijo que este puede leerse como un género musical con un conjunto de convenciones relacionadas con la autenticidad y los ideales no corporativos, las cuales tienen su correspondencia expresiva en los recursos musicales que ha utilizado históricamente, en cómo debiese sonar una canción *indie*: voces normales, no virtuosas; grabaciones de baja fidelidad y/o de estética casera; instrumentación de ejecución austera, sencilla. Esos son recursos comunicativos que representan un *statement* político ligado a las convenciones mencionadas. Pero, al mismo tiempo, es un género que, como establece Fellone (2018) ha ido mutando a partir de la influencia de la electrónica y el hiphop, y de las tecnologías digitales, las que han permitido mejorar la calidad de sus grabaciones, la posibilidad de manipulación sonora y, por ende, el cómo suena.

Cuánto adscriben las canciones *indie* chilenas a este tipo de sonoridades es algo que es parte del análisis musical propuesto.

Para ello, seguí especialmente el trabajo de Machin (2010), quien desde la semiótica musical y el discurso, propone el análisis de canciones de la música popular contemporánea a través de los posibles significados articulados por las siguientes dimensiones:

- a) el pitch o tono, o cuán alto o bajo es un sonido
- b) el fraseo, o la manera en que los sonidos se mueven, emergen o atacan y desaparecen o decaen
- c) los arreglos musicales, o la jerarquía dada a instrumentos y voces
- d) el ritmo, o la temporalidad en la que se organiza el sonido
- e) el género que reviste a la canción

Su propuesta actualiza los planteamientos, primero, de Cooke (1959), para quien la repetición de los recursos musicales como cierto tipo de melodías, de armonías, de ritmos, de sonidos instrumentales y de estilos vocales contribuye de manera especial a la significación musical, pues permite el establecimiento de códigos —que se construirían sobre otras asociaciones metafóricas—, los que a su vez permiten

estudiar sus significados culturales. Cooke es uno de los pioneros en este tipo de aproximación investigativa y ha establecido, por ejemplo, cómo ciertos recursos musicales evocan diferentes tipos de estados de ánimo. Segundo, Machin recoge el trabajo de Van Leeuwen (1999), quien proporciona un orden analítico a las asociaciones de Cooke, para dividir las en una especie de inventario de cualidades de sonido, las que no dictan lo que escuchan los oyentes pero sí identifican el potencial de significado de la experiencia de escucha (p. 94).

Por ejemplo, en su libro *Analysing popular music: Image, sound and text* (2010), Machin explica cómo operan algunas de estas cualidades sonoras en la voz de la icónica canción *Anarchy in the UK* de los Sex Pistols. Al analizar el pitch o tono de la melodía vocal, descubre que se trata de una melodía bastante estática, con un rango limitado de movimiento, pues se mantiene casi todo el tiempo en la primera nota que se canta, la que además es de tono agudo; hay algunos pasos ocasionales y cortos por la cuarta nota de la escala utilizada. Eso, según las convenciones culturales, significa que la comunicación es intensa, pero carece de emocionalidad y que no hay complejidades ni dudas en lo que se está cantando, lo que es coherente con la convicción nihilista del discurso punk. Dicha inmovilidad de la melodía comunica, además, la sensación de estar atrapado la cual, articulada con la letra, refiere a las estructuras de la sociedad inglesa. En tanto, el fraseo vocal despliega notas largas que tienen una rápida caída, lo que da la impresión de que, más que cantar, el vocalista está exclamando, haciendo una especie de arenga. El ataque más largo en el fraseo también da la impresión de intensidad y confianza en lo que se dice (pp. 104-125):

Podemos imaginar la diferencia de significado si canciones como *Anarchy in the UK* se cantaran con suavidad. Es difícil imaginar la música punk británica de la década de 1970 sin voces que gritan, gruñen. Esas voces se hacían oír. Estaban invadiendo un espacio, y en tu cara, y cuando lo hicieron hubo poca expansión emocional en las melodías. Literalmente, por lo tanto, estaban gritando acerca de su falta de emoción (Machin, 2010, p. 117).

También se considera de interés para el análisis propuesto en esta investigación el enfoque que Martinelli (2017) pone en los elementos musicales entendidos como

cualidades que puede adoptar el sonido y que, según su razonamiento, son cinco: a) simple, con una melodía sencilla y directa, una instrumentación simple, con inclinación folk; b) solemne, con una cualidad pop, arreglos abundantes y una gran producción musical; c) agresiva, con un sonido más ruidoso, ligado al rock o el hiphop; d) manierista, que suena como una reminiscencia a músicas reconocidas como de protesta social; e) elusiva, que elude las categorías previas y es musicalmente más específica y particular. Para explicar este punto, Martinelli contrasta *Give peace a chance* de John Lennon, cuya música es deliberadamente simple y básica, hecha para ser tocada y coreada en diversas circunstancias, con la más elusiva *They dance alone* de Sting, cuya letra refiere a las madres de los desaparecidos en Chile durante la dictadura de Pinochet pero cuya música presenta una estructura armónica compleja, cercana al jazz y una instrumentalización más virtuosa, distanciándose de las canciones más explícitas y panfletarias; es decir, reforzando primero su carácter de pieza artística.

Los recursos musicales, en el caso de las melodías populares contemporáneas, tienen otra cualidad que los hace susceptibles de ser analizados comunicacionalmente: su repetición a lo largo de la canción. Salgar (2012) plantea que la familiarización con determinados recursos a través del tiempo implica un proceso de convencionalización que ayuda a determinar cierta comprensión de la comunicación musical de una canción y, desde esa concepción, considera útil la integración del concepto de tópico musical como una herramienta para la aproximación hermenéutica al significado. La idea de tópico, explica, tiene sus raíces en la retórica y aquí tiene que ver con la identificación de esa serie de recursos que aparecen de forma reiterada en la canción y que así pueden ser correlacionados con temas presentes en otras áreas.

Eco (1979) se refiere a ese mismo proceso, como una particularidad del lenguaje poético. Según explica, ese lenguaje puede desafiar las redundancias produciendo mensajes que introducen elementos de desorden, pero eso es algo que solo es posible actuando dentro de un marco estilístico que se reconoce como tal (porque obedece a una lógica de redundancia). En las canciones, ocurriría lo mismo a través del uso de ciertos recursos musicales que no tienen que ser idénticos, pero sí semejantes a una forma en

particular que, debido a su uso, ya cargan con significaciones culturales específicas. Ese desafío a las redundancias, al encapsulamiento de la comunicación, ocurre, según Rubio (2016), con cierta frecuencia en la música popular a través del uso de texturas sonoras, timbres o ritmos que se consideran como ruido. Citando a Attali (1977), explica que el ruido ha sido sentido tradicionalmente como desorden, polución o agresión contra el código que estructura y mecaniza los mensajes, pero también como fuente de exaltación creativa, por lo que en las canciones ocurren tensiones en las cuales se unifica y neutraliza lo heterogéneo y lo disruptivo. Entonces, a partir de la manifestación de ruido también hay desafíos relacionados con el análisis de la música contemporánea que aquí se considerarán: como se ha dicho, esa puesta en cuestión de las convenciones musicales también es una puesta en cuestión de las convenciones que estructuran la sociedad desde donde emerge una canción con esa característica.

Entonces, la significación musical o el discurso musical en una canción es, como podría decir Hall (1997) la articulación entre el texto musical y su convencionalización cultural a través de fuerzas sociales con las cuales puede estar conectado bajo ciertas condiciones históricas. O como señala Hatten (2004), como las correlaciones entre el material musical y las correlaciones expresivas que una cultura ha construido alrededor de la música. Aquí se analizan esas articulaciones, convencionalizaciones, correlaciones.

El uso de títulos, instrucciones (en las carátulas de los discos) o discurso crítico que ha buscado interpretar qué significa una música determinada también son elementos a los que un investigador puede prestar atención para su trabajo interpretativo, lo que es posible debido a que las canciones contemporáneas están altamente mediadas discursivamente (Hesmondhalgh, 2013, p. 16). Como se ha dicho, las significaciones musicales deben entenderse, entonces, como construcciones sociales negociadas y, por ende, no inherentes al material musical, lo cual abre la posibilidad a interpretaciones que, en ningún caso, podrían ser enteramente subjetivas, pues hay un rango de posibles significados –lo que Machin y Van Leeuwen (2016) denominan potencial de significado– que es determinado y actualizado por el contexto particular en el cual es desplegada la canción.

Siguiendo estas ideas, en términos de la comunicación en la música, su mayor potencial político se encontraría en el sentido que es producto de la unión del sonido con otros lenguajes presentes en la cultura y que muestran una relevancia política (Tagg y Clarida, 2003). Esto, debido a que así puede cargar mensajes altamente persuasivos respecto de ideologías y estilos de vida para que sean socialmente aceptados, incluso más que la palabra escrita (p. 7).

3.2 Canciones híbridas

En países con una herencia colonial como Chile, la expresión de lo político en la música popular también debiese articularse con lo estilístico en los procesos de hibridación que en ella ocurren. Aun más, por lo anteriormente expuesto respecto del género *indie*. Siguiendo a García-Canclini (2003, 2012), aquellos procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas, debiesen tener una expresión particular en el contexto de los 2000, marcado por la globalización. Entonces, ese lejano intento, en los siglos XIX y XX, de misión nacionalista de representar una sola identidad musical, “pura” o “auténtica”, hoy, dado el énfasis en la hibridación, se encuentra clausurado. Aquí se plantea que las tradiciones siempre están reinterpretándose y la manera en la cual se haya dado esa reinterpretación en el período que abarca esta investigación contribuye al entendimiento de la comunicación de lo político en las sonoridades *indie*.

En términos muy generales, se sabe que la “tendencia del músico y del auditor chileno a incorporar músicas del mundo a su práctica y consumo musical” (González, 2011, p. 937) se corresponde en la generación *indie* con propuestas musicales híbridas – pop moderno, cosmopolita y tecnologizado mezclado con una relectura de referentes del folclore nacional– que responden a un discurso que puede calificarse como desacomplejado y que el propio González denominó en su momento como “posfolclore”, en relación a las canciones de exponentes como Manuel García, Nano Stern, Camila Moreno y Chinoy. A su juicio, en ellos “las raíces comienzan a ser una

opción personal más que colectiva, generándose redes sociales de opciones personales, que encuentran en la música su manifestación más efectiva para tejer comunidad desde el margen y la divergencia” (González, 2011, p. 942). Esto, plantea, ha derivado en la consiguiente multiplicación de identidades intermedias más que hegemónicas en la música chilena más contemporánea y ello abre, para esta propuesta de investigación, desafíos de análisis respecto de cómo estos procesos de hibridación –esas relecturas de las raíces– se han articulado, en las canciones, en cuanto comunicación de lo político.

Para situar el análisis cultural de la hibridación, García Canelini propone la revisión de una red de conceptos que incluye palabras como mestizaje, sincretismo, transculturación, creolización y –no menos importante– contradicción, pues cree necesario ver a la hibridación latinoamericana en medio de sus propias ambivalencias, las que también están cruzadas por la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos.

Entonces, la tensión posible entre lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia, entre el centro y la periferia, que son claves para los procesos de hibridación, tiene una dimensión política y comunicacional que es de interés para este trabajo. Efectivamente, Martín-Barbero (1991), al reflexionar en torno a la música brasileña contemporánea, habla del establecimiento de un nuevo sentido de lo político en la lucha por una identidad musical “dentro de un sistema trasnacional, difuso, complejamente interrelacionado e interpenetrado” (p. 225), que incorpora ritmos folclóricos, lo popular en transformación y elementos de la música internacional. Martín-Barbero se refiere específicamente a la legitimación urbana de la música negra en Brasil –el samba– y cómo ese proceso –que tiene su cénit con la llegada a las vitrinas de las tiendas de discos y a las radios– va de la mano con la incorporación social del negro como un agente productivo de cierto valor. Y, acto seguido, liga esos procesos con la revalorización, en términos más generales, de las articulaciones y mediaciones de la sociedad civil, y el sentido social de los conflictos más allá de su sintetización política, más allá de los viejos encuadres de las formas partidarias.

3.3 Análisis de canciones: la música

A continuación se presentan los hallazgos del análisis semiótico musical a una muestra de canciones para identificar en ellas el potencial de significado de la música como comunicación, respondiendo así a parte del segundo objetivo de esta investigación: examinar las características y énfasis discursivos en las músicas con las que se comunican los temas políticos que abordan estas canciones, y clasificarlos. Como se argumentó, las convenciones y asociaciones compartidas –en particular, en las sociedades occidentales– permiten que la organización del sonido, los ritmos y las notas puedan ser susceptibles de un análisis como recursos comunicativos (Frith, 2014).

Se analizó una canción por autor para conseguir una mayor profundización de este proceso y considerando, además, que los músicos suelen usar recursos musicales similares en sus distintas canciones para comunicar un estilo general que sea más asimilable por los oyentes. Luego, se clasificaron en seis categorías a partir del tipo de sonoridad predominante: electropop, pop de cámara, folclor, hiphop, rock, psicodelia. De todos modos, un poco más adelante se realiza una aproximación más general a ciertos aspectos musicales del resto de la muestra, constituida –como ya se ha dicho– por 96 canciones. Las 19 piezas analizadas en profundidad son las que se listan en la siguiente tabla a partir de su año de publicación⁴⁰.

[Tabla 3.1]

Canción: Autor

Año	Canción	Autor(a)
2007	<i>Abajo</i>	Perrosky
2008	<i>Témpera</i>	Manuel García
2010	<i>Por la ventana</i>	Gepe
2011	<i>Condenado</i>	Cadenasso

⁴⁰ Son las primeras 19 canciones de la *playlist* en Spotify, cuyo enlace es el siguiente:
<https://open.spotify.com/playlist/0DxHBXyLQDTn9YQVQHMHdJ?si=b3fcf010b10643f3>

2011	<i>La puta esperanza</i>	Nano Stern
2011	<i>Salvador</i>	Francisca Valenzuela
2012	<i>Barrio puerto</i>	Javier Barría
2012	<i>Fuerza especial</i>	Ases Falsos
2012	<i>Pájaro niño</i>	Pascuala Ilabaca
2013	<i>Mejor más allá</i>	Dënver
2014	<i>Esa fuerza</i>	Javiera Mena
2014	<i>Vengo</i>	Ana Tijoux
2015	<i>Baila como hombre</i>	(me llamo) Sebastián
2015	<i>De loco medieval</i>	Chinoy
2015	<i>Libres y estúpidos</i>	Camila Moreno
2016	<i>Rayito-olita</i>	Pedropiedra
2016	<i>Siempre es viernes en mi corazón</i>	Álex Anwandter
2017	<i>Marcha de las cadenas</i>	Fernando Milagros
2017	<i>Valora</i>	Dadalú

Primeramente, es interesante constatar que, en términos del género musical, estas canciones no responden del todo al primer cánón *indie* (Hibbett, 2006; Bannister, 2006) en cuanto a una estética más casera o de baja fidelidad, tampoco en cuanto a la predominancia de guitarras eléctricas ni al despliegue de voces no virtuosas y hasta precarias. En ese sentido, están más alineadas con lo que Fellone (2018) describe como sucesivas olas que han ido mutando al género a partir de la influencia de la electrónica y el hip-hop, y de las tecnologías digitales que han permitido mejorar la calidad de sus grabaciones y las posibilidades de manipulación sonora. Dicho aquello, se hallan ciertos elementos comunes en términos del género musical que son útiles para discernir dos corrientes principales, las que a veces tienen puntos de contacto entre ellas: una más asociada con el pop, a veces vinculada con ese pop facturado en la década de 1980 al cual también refiere gran parte del *indie* anglosajón de los 2000 y a veces con un pop orquestado reminiscente de la década de los 1960 y que desde el *indie* se denomina como *chamber pop* o pop de cámara; y otra corriente asociada con el folclor, local,

latinoamericano, anglosajón y/o global. Entre medio, algunos retazos minoritarios de hiphop y rock.

Ideológicamente, esos géneros connotan cuestiones de importancia para este análisis, como la comunicación de la libertad de expresión individual y el respeto a las minorías y disidencias –electropop– o el rescate de la relación personal y colectiva con la naturaleza y las culturas originarias –folclor–. Todo ello es coherente con el planteamiento de Martín-Barbero (1991) en cuanto a que el establecimiento de nuevos sentidos de lo político también ocurre a través de la lucha por nuevas identidades musicales.

Siguiendo a Martinelli (2017), estas canciones no vehiculizan lo social de manera *manierista*. Es decir, no hay una intención de constituirse como reminiscentes de otras músicas reconocidas como de protesta social, con coros para ser cantados colectivamente, aunque hay guiños que constituyen excepciones como *Marcha de las cadenas* de Milagros, que en varios momentos deja sonando solamente el ritmo marchoso y carnavalesco con redobles y la voz; pareciera invitar al canto. Al mismo tiempo, tampoco hay una intención tan manifiesta de querer sonar ni de una forma extremadamente *ruidosa* –agresiva, rabiosa– ni de una manera extremadamente *sencilla*; aquí también hay excepciones, como *Libres y estúpidos* de Camila Moreno o *Témpera* de Manuel García, respectivamente. De acuerdo con las categorizaciones de Martinelli, la mayoría de las músicas analizadas transcurren entre lo *solemne* y lo *elusivo*. Eso significa que para vehiculizar su comunicación despliegan canciones que a veces presentan una fuerte cualidad pop, con un cuidado especial por los arreglos y la producción, y otras veces estas más bien reflejan el paradigma artístico personal de su autor –a partir de su adscripción a ciertas influencias de otros músicos y géneros– escapando de forma consciente o no a los encasillamientos de sus discursos. Esto, por cierto, implica un vínculo con lo *indie* en términos ideológicos, en cuanto a la búsqueda de la preservación de la autonomía y el atesoramiento de la otredad como rasgo de autenticidad, a la vez que la conexión con las audiencias a partir de melodías no obvias, pero sí lo suficientemente recordables.

Como se dijo, un grupo de canciones busca relacionarse desde lo musical con la tradición local y regional, reposicionándola en el nuevo siglo. Sobre la base de la propuesta conceptual de Machin (2010), se observa que el uso de cierta instrumentación –criolla y mapuche– como el de ciertas métricas rítmicas connotan una procedencia relacionada inequívocamente con el folclor latinoamericano aunque filtrada por lo contemporáneo. En tanto, las canciones que recurren a sonoridades más electropop connotan el ambiente contemporáneo de una urbe occidental, lo que es coherente con unas letras en las que se abordan en forma crítica y lastimosa ciertos aspectos relacionados con la ajetreada y agotadora vida citadina neoliberal.

Entonces, el sonido del *indie* local en esta selección de canciones es más híbrido que otra cosa, lo que en términos comunicativos se puede entender como una toma de postura que promueve, desde las individualidades, una sociedad más abierta, desprejuiciada y diversa. Utilizando los recursos del pop, el folclor, la electrónica, el rock y/o el hiphop, se comunican desazones, tensiones, angustias, obsesiones, además de situaciones reiterativas y un tanto opresivas o, por el contrario, situaciones liberadoras y emancipadoras de esas opresiones que, con la asistencia de las letras, son vinculables con la contingencia social del período en que estas canciones se compusieron, grabaron y publicaron. Dicha comunicación prácticamente no recurre sonoramente al volumen alto, la distorsión, el ruido, los ritmos rápidos ni el grito sino que más bien se oye contenida, con énfasis puntuales y –como se dijo– usa la hibridación de los géneros mencionados para representar, por un lado, la independiencia y por el otro, la diversidad y el desprejuicio para asimilar y utilizar influencias que en otras épocas habrían sido consideradas antagónicas.

Respecto del uso de la voz, en la mayoría de las canciones analizadas se oye ni muy fuerte ni muy suave, con un rango de modulación medio, lo que comunica una emoción controlada, que nunca se desborda por lo que está cantando o que quizás no le afecta lo suficiente. Cuando en las letras se manifiestan dudas o lamentaciones, la manera de cantarlas sugiere que estas no alcanzan a perturbar a su intérprete, sino que más bien se trata de la comunicación de un estado reflexivo. Cuando se manifiestan

ideas sobre la sociedad se oyen como si las estuvieran presentando sin la intención de declamar o convencer sino que de explicar su propio *statement*. En general, no son canciones políticamente movilizadoras, sino que desde el sonido actúan más bien como un comentario social que, desde lo emocional-personal, cumplen con visibilizar una situación específica que se considera relevante. Por esto, son menos frecuentes las canciones en las que la voz se expresa con fuerza y en tonos mayormente altos, connotando cierta agitación respecto de lo que se está cantando, aunque las hay.

El uso de los recursos sonoros tiene como primer propósito en la muestra analizada la expresión individual –las diferencias que pueden observarse entre las distintas propuestas sonoras son bastante evidentes– y es desde allí, desde el sonido del yo, que se articulan emociones y percepciones sobre la sociedad contemporánea que pueden ser compartidas por los otros, los oyentes. Son contadas las ocasiones en que el sonido pareciera llamar a lo colectivo: por ejemplo, a través del uso de palmas en *Por la ventana* y *Marcha de las cadenas* o del uso de coros a varias voces en *La puta esperanza* y *Baila como hombre*.

Por último, se evidencia una toma de postura contingente desde la musicalidad en el sentido de que a veces se padece –se denuncia– la sociedad en el sonido y a veces se da por superada o en proceso de superación. Dicho de otra forma, si bien algunos autores aún suenan afectados por la sociedad que los circunda –como Anwandter, Cadenasso, Dadalú, García o Moreno– otros ya viven en el sonido esa nueva sociedad chilena que se anhela –como Mena, (me llamo) Sebastián, Stern o Tijoux. Desde el sonido pareciera que ya se está superando el paradigma anterior, conservador y neoliberal.

A continuación, se profundizará en los aspectos recién problematizados a partir de la clasificación hecha a partir del tipo de sonoridad predominante.

3.3.1 Identidades desde el –electro– pop

Esa fuerza, de Javiera Mena; *Siempre es viernes en mi corazón*, de Álex Anwandter; *Rayito-olita*, de Pedropiedra; y *Por la ventana*, de Gepe, corresponden a ese grupo de canciones que responden de forma predominante a aquella vertiente de la música *indie*

más contemporánea que ha vuelto sobre el pop sintetizado y el electropop más bailable facturado durante la década de los ochenta.

La secuencia de sintetizadores inicial y que sostiene las estrofas de *Esa fuerza* de Mena recuerda incluso al *A little respect* de Erasure. El conjunto instrumental proyecta varios sintes secuenciados con diferentes frecuencias –que en ciertos momentos se modulan de lo opaco a lo brillante– junto con una batería programada de sonidos, nuevamente, *vintage*. Todo ello, bajo el canon electropop.

Haciendo alusión al título de la canción, la música comunica fuerza. Tiene un ritmo muy marcado, con un bombo sosteniendo el pulso bailable, así como un tempo algo más rápido que el de una canción bailable estándar. Un elemento de la estructura que le imprime más decisión a esa fortaleza es el espacio casi total que se le da en los cuatro minutos y medio al coro –con su secuencia de cuatro acordes que parten desde el do menor– como centro neurálgico. Al inicio hay una estrofa breve y, tras el primer coro, una segunda estrofa aún más breve, que da paso a esa constante –de sensación interminable– estructura de coro. Por último, justo en la mitad, la canción sube de tono, decisión que apoya la idea de que en la música hay una fuerza que progresa, que avanza con confianza, incontrarrestable, lo cual representa una declaración política desde el sonido. “Tú puedes ver que esa fuerza está aquí”, dice la letra.

Pero hay una oposición a esa fuerza que avanza. Ese matiz se encuentra en esas pequeñas estrofas, que no tienen la misma estructura de cuatro acordes y que en términos de la letra es donde se plantean algunos problemas acerca de un alguien que no da nada, se lleva todo y tiene el poder. Incluso, al cantar “el que tiene el poder va a programarnos” exagera el uso de un efecto que desdibuja la voz, connotando esa programación en ella. Pero el contexto sonoro general, como se ha dicho, es celebratorio, avanza decidido, lo que connota ausencia de temores. Quien tiene el poder, entonces, desde el sonido hoy no representa realmente un problema. O al menos su influencia no produce una emoción negativa, no es capaz de doblegar.

La voz de Javiera Mena también se expresa con esas características. Es rápida, se mueve con el vértigo veloz del ritmo musical y en los coros se expande más: estira

las frases y asciende. Todo ello connota la misma firmeza y resolución de la música y remarca el poder emocional –jubiloso, triunfante– de la canción. Solo en las ya citadas estrofas es un poco más contenida, menos movediza y menos alta; incluso la melodía decae al final de las frases, connotando esa apelación –no muy problemática, como se dijo– al antagonista de la letra.

Ya cerca del cierre, canta y repite la frase “que el ritmo no pare”. Esto acentúa ese propósito casi imparable de la música. Solo los últimos segundos el ritmo se detiene para dar paso a un epílogo en el que se oye un colchón de sintetizador string, que desaparece lentamente en un *fade out*⁴¹, lo que marca un cierre ensoñador: la canción se aleja pero realmente no se detiene, solo descansa un poco.

Al igual que en *Esa fuerza* de Mena, el tono musical de *Siempre es viernes en mi corazón* de Álex Anwandter es electropop a partir de sus secuencias de bajos y sintetizadores y un bombo en negra muy marcado, aunque lo que se comunica sonoramente es distinto. La canción parte con un pulso de percusión que emula a un reloj que, de hecho, se mueve más rápido que uno correctamente calibrado. Eso puede representar el ritmo vertiginoso de la vida moderna al que alude la canción. La batería electrónica usa timbres digitales, lo que se asocia al ambiente contemporáneo de una urbe occidental. En general, la percusión recurre a timbres que pueden aludir a lo maquinal, lo que refuerza toda la significación anterior: el chasquido de dedos, palmas, el golpeteo metálico que acompaña la frase “martillando el mismo clavo” o esa voz robótica muy procesada que, en el último coro, apoya la palabra “viernes”.

La voz de Anwandter usa ráfagas que atacan la melodía –en escala de re menor–, la que tiende a descender en cada frase, lo que por una parte sugiere cierta inquietud o nerviosismo y por otra la sensación de estar un tanto atrapado, triste y falto de energía.

En el último tercio del tema, en una sección instrumental, ingresan violines de género disco –lo que connota ese ambiente y esa época de hedonismo evasivo–, que

⁴¹ *Fade out* es un término anglosajón que refiere a una técnica de edición que hace que un sonido desaparezca gradualmente.

dibujan melodías rápidas y zigzagueantes. La composición, considerando todo lo anterior, se escucha celebratoria –sobre todo a partir del ritmo muy marchoso que la sostiene–, acompañando esa destrucción a la que se alude en la letra y que podría darse en un contexto de discoteca, precisamente, un fin de semana. Ese querer “morir” que cierra el tema solo con la voz, connota el último aliento vital. Es una buena muerte antes de regresar a la rutina semanal, a la máquina laboral.

Si *Esa fuerza* de Mena y *Siempre es viernes en mi corazón* de Anwandter responden con claridad al canon electropop, *Rayito-olita* de Pedropiedra y *Por la ventana* de Gepe se caracterizan por abordar el pop desde un proceso de hibridación del sonido (en los términos de García-Canclini) bastante manifiesto y peculiar incluso. Las cuatro son canciones susceptibles de ser bailadas, con ritmos marcados, pero la relación sonora con la discoteca es más manifiesta en las dos primeras pues, además, tienen un bpm (*beats* por minuto) más rápido. *Rayito-olita* parte desde la cumbia –por su ritmo y los arreglos instrumentales de base– pero es algo distinto, y si lo fuera, sería una especie de cumbia triste, desarmada, más lenta, a la que pareciera costarle sostenerse.

La composición de Pedropiedra es una música, a todas luces y como recién se dijo, híbrida, aunque de intención latinoamericana. En términos de sus acordes –en escala de sol sostenido menor– despliega una progresión de ribetes más bien anglosajones. El arreglo asciende por semitonos –re sostenido, mi y fa–, lo que le da cierto tono tenso. Las estrofas son, vocalmente, más habladas, lo que las relaciona con técnicas del rap. A su vez, recurre a timbres sonoros electrónicos de sintetizadores de uso doméstico que suenan *vintage*, un recurso bastante explotado por el *indie*, y a sonidos percusivos de orígenes regionales –aquí aparece lo latinoamericano– como los tambores metálicos del calipso –género del Caribe–, la cuica –instrumento de percusión típico del samba brasileño– y los timbales cubanos de uso común en la música tropical. Y hay más: una guitarra eléctrica rítmica y, hacia el final, se distinguen un acordeón, un órgano, un tom electrónico, y así. Esa mezcla sonora

produce una música que connota algo no muy manufacturado, rasgo *indie* relacionado con la autenticidad.

Rayito-olita suena a pastiche y propone una distancia emocional. Como lo plantea Machin (2010) respecto del *indie* y el britpop, en este tipo de sonidos el mundo moderno resulta más vacío que abrumador y, ante eso, la respuesta musical es de ironía. Ideas que se complementan con una letra sobre un sujeto apesadumbrado, parte de una debacle planetaria, pero que en el coro aliviana ese *mood* cantando con diminutivos –*rayito, olita*– que, por cierto, son un rasgo del habla chileno. También le quita gravedad con una voz muy grave y procesada –con el pitch bajado radicalmente y un delay rápido, que casi parece un chiste–, la cual entra al cierre de los coros. De todas formas, llama la atención que la parte de la voz que alcanza las notas más agudas –es decir, cuando se produce una mayor expresión emocional– es cuando canta “yo no quiero estar tan solo”. Es un momento único, que antecede al coro final. ¿Una expresión sincera?

El proceso de hibridación sonora también es bastante especial en *Por la ventana* de Gepe. Lo primero que se oye en esta canción de cuatro minutos de duración es un “io”: un sampleo con reminiscencias hiphop que es acompañado por el golpeteo de unas claves de madera –cuyo origen es afrocubano– y una guitarra acústica rítmica que se ejecuta con un ritmo que remite a aquel popularizado en la década de 1950 por Bo Diddley y que, a su vez, está construido por retazos latinos, el cual ha sido de amplio uso en el pop y el rock. La guitarra, además, está afinada de manera distinta al estándar y solo tiene cinco de las seis cuerdas. Un bombo marcando 1-2-3-4 y unas palmas –que podrían ser electrónicas– acentúan el carácter celebratorio y contemporáneo de la propuesta, cuyos tonos son mayores, alegres. En el coro hay un sintetizador tipo *string*. Es interesante que esa mezcla variopinta fluya como si todos esos elementos hubieran sido hechos para ser combinados de este modo.

La pronunciación vocal de Gepe agrega otro componente –clave, dada su predominancia– a esta hibridación: muestra un acento chileno, en el sentido de que apenas canta las últimas sílabas y las eses; un poco a la manera del ex Blops Eduardo

Gatti. Esto comunica naturalidad y autenticidad. La voz está doblada en la octava más aguda, lo que le otorga más fuerza a un fraseo vocal que es rápido, abrupto, por lo que transmite certezas, energía. Repite la frase “ahora me siento mejor”, lo que combinado con la música da la sensación de que está en un proceso de autoconvencimiento de sentirse mejor.

El ritmo tiene un pulso medio, como de una caminata tranquila, levemente animada. Hay muchos instrumentos haciendo arreglos distintos, pero perfectamente distinguibles: el fondo no abrumba, acoge. A la mitad, emerge un solo de lo que parece ser un piano, al que sigue un pequeño solo de sintetizador con una textura suave. Las palmas se van multiplicando, lo que refuerza esa sensación de energía positiva. Para cerrar, la voz acentúa el hecho de sentirse mejor “aquí”, estirando la última sílaba. En términos de lo político, reescribir la historia –personal, colectiva– es posible ahora y a aquello anima la música.

3.3.2 Pop de cámara: elegancia y disidencia

El *chamber pop* o pop de cámara se considera un subgénero del *indie*, surgido desde mediados de la década de 1990. Parte de la propuesta de (me llamo) Sebastián⁴² puede caber dentro de éste, dado el énfasis en el trabajo melódico y por el uso de instrumentos de orquestas clásicas. En *Baila como hombre*, se escuchan en un plano predominante un piano, arreglos de cuerdas y de vientos; en los coros incluso se distinguen flautas. La base instrumental se completa con una guitarra eléctrica rítmica, un bajo y una batería con el añadido de un cencerro.

Los acordes y la melodía en escala de fa mayor se perciben alegres. El tono es celebratorio, es decir, desde lo musical no está quejándose sino que se apoya la rememoración del pasado que hace la letra desde un presente en el que los problemas allí narrados ya quedaron atrás. La música, entonces, se posiciona desde la seguridad

⁴² No deja de ser curioso que una de las bandas más reconocidas de este subgénero se llame, coincidentemente, Belle & Sebastian.

de alguien que asumió quién es y que a partir de su experiencia disidente invita, con júbilo, a hacer lo mismo.

La canción tiene mucha letra y así se escucha, con la música sosteniendo una voz que se mueve con velocidad y, por momentos, no solo canta sino que habla, exclama, y que también se despegas de la rítmica que sugiere lo musical. Se entiende entonces que aquí hay mucho que decir, desvinculándose de la estructura que lo rodea, algo que connota lo social. Y debido al amplio rango melódico que recorre, lo que se canta es comunicado con emancipación emocional; no hay contención, hay mucha expresión.

El tempo del ritmo es como el de una caminata rápida y es interesante reparar en que el patrón de la batería es diferente entre las estrofas y el coro. En las estrofas, cuando la letra recuerda algún episodio personal complicado, se oye simple, liviano y directo, lo que refuerza lo dicho anteriormente: esos problemas hoy son meras anécdotas, no lo complican. En los coros, cuando la letra hace una reflexión más colectiva y se hace preguntas, el patrón rítmico es más intrincado, connotando la subsistencia de esos problemas, no en él, sino que en otros.

Un detalle que llama la atención es que, justo antes del segundo coro, va a cantar la palabra *maricón* pero la corta a la mitad. Esto puede connotar tanto el rechazo al término denostativo respecto de las disidencias como su obsolescencia lo que, a su vez, contrasta con el uso en el coro de otra palabra denostativa (“llenar *huecos* con sus miedos”) pero para referir más bien a quienes denostan a las disidencias. El último aspecto llamativo es la reiteración de la frase “ya no te vamos a escuchar”, que apela a quienes molestan a los gays, tanto al final de la coda como en los últimos segundos de la canción. En el primer caso, ocurre en el único momento despojado instrumentalmente: solo suena el piano y la voz y, cuando se canta, se suma una segunda voz y emerge el resto de la instrumentación liderada por un redoble de caja que va aumentando en intensidad, lo que connota la emergencia de esa fuerza colectiva del *nosotros* empoderándose ante *ellos*. En el segundo caso, al final, se canta en el contexto de un epílogo totalmente jubiloso, comandado por un coro de voces al

unísono –pero en tonalidades diferentes, lo que connota diversidad en una expresión común– que invita al baile como gesto liberador, político.

Los arreglos de cuerdas y vientos tipo *chamber pop* también distinguen una parte importante del repertorio de Dénver, en especial aquel que se encuentra en los discos *Música, gramática, gimnasia* (2010) y *Fuera de campo* (2013). De este último procede *Mejor más allá*, canción que además de esa distinción instrumental se caracteriza por el acorde de la mayor que se mantiene –sin la inclusión de otros– hasta casi el final y el pulso medio de la batería, relajado y constante durante los más de cinco minutos que dura la canción, elementos que connotan una especie de transporte por un lugar –las escenas que describe la letra– que se observa con calma pero tampoco deteniéndose. Con distancia.

La voz de Mahan, delgada, ligera, despreocupada y algo enterrada en la mezcla –por momentos no es posible distinguir qué es lo que está diciendo– describe un paisaje relacionado con la muerte no aclarada de un conscripto. Las líneas de melodía utilizan un rango de tono restringido para mostrar autocontención. El fraseo tiene una caída lenta y larga, por lo general, lo que sugiere falta de prisa y una persistencia en esa latencia emocional.

El tono musical es calmado, delicado, incluso alegre por momentos. Casi todos los acordes son mayores, una guitarra eléctrica hace un arpeggio más o menos constante con efectos limpios, se escuchan –como se dijo– arreglos de vientos y cuerdas que van emergiendo. Y si el volumen se relaciona con el poder (Machin, 2010), aquí, entonces, hay más bien una expresión de fragilidad generalizada. Pero esa calma y esa alegría leves son intervenidas por una nota disonante que a veces emerge desde las cuerdas y vientos para perturbar al la mayor: un la sostenido. Articulado con la letra, esto comunica que la calma circundante sería solo aparente, pues hay algo oculto –o que se quiso ocultar– que tarde o temprano se asoma: la muerte del conscripto.

Los cambios de acordes –re, mi– aparecen en el momento en que quien canta se da cuenta de que el personaje –el conscripto– ya no está, y cuando Mahan canta que este está “mejor más allá” –muerto– se agrega un acorde menor (fa menor) que subraya

la tristeza. Su voz, además, estira el canto como si representara la voz de quien se aleja con dirección a ese más allá. La canción concluye con lógica –en acorde de la– dando la sensación de cierre de la historia. Musicalmente, entonces, la música de *Mejor más allá* toma cierta distancia del drama del personaje del cual se relata su desventura. El mensaje pareciera relacionarse con estar atentos a este tipo de situaciones de abusos que pueden ocurrir en instituciones como el Ejército, tenerlas presentes y no olvidarlas, porque suelen estar debajo de ese paisaje –sonoro– de aparente calma.

3.3.3 Folclor, local, latinoamericano, anglosajón, global

La puta esperanza, de Nano Stern; *Pájaro niño*, de Pascuala Ilabaca; *Salvador*, de Francisca Valenzuela; *Témpera*, de Manuel García; y *Marcha de las cadenas*, de Fernando Milagros, corresponden a ese grupo de canciones que se acerca de maneras más explícitas a las sonoridades del folclor. O, mejor dicho, a los folclores. Locales, regionales, globales.

En *La puta esperanza*, de Stern, tanto el ritmo 3/4 como la instrumentación connotan una procedencia relacionada inequívocamente con el folclor latinoamericano aunque filtrada por lo contemporáneo, por lo fusión; además de la guitarra acústica, los timbres predominantes provienen de percusiones como el cajón, los huevos shaker o la pandereta, así como un violín que destaca en particular en los coros.

Dos acordes en tono mayor –do y la sostenido– ejecutados en una guitarra acústica sostienen gran parte de la canción, desde su inicio, lo que comunica alegría y una sensación de construcción, de ir hacia delante, a pesar del “inmenso dolor” que se menciona en la primera estrofa. Es llamativo en términos del uso de los acordes de base el hecho de que, en el inicio del coro, introduce un acorde menor –la menor– cuando, precisamente, se canta la palabra “esperanza”. Aquello, junto con la aparición del violín, refuerza el sentimiento dubitativo en la comunicación, esas dudas sobre si ese futuro de igualdad y comunión social que se asoma en la letra realmente es posible. Pese a ello, la predominancia de los acordes en mayor enfatizan precisamente un anhelo, un sentimiento positivo, que contrasta con esas dudas que explicita la letra. Se

escucha, entonces, como una canción finalmente esperanzadora, que de algún modo supera tales dudas y se atreve a creer. La inclusión de unos coros armonizados e interpretados por más voces –que cantan la ra la y oh oh– refuerzan aquel mensaje, por lo demás colectivizándolo: el canto de uno se convierte en el canto de todos.

Cerca de la mitad de *La puta esperanza* emerge un solo –virtuoso, rápido, melodioso– de guitarra acústica, tipo fusión, que acrecienta el dinamismo de la música y que connota la movilización contagiosa de la esperanza aludida. Es el momento más elevado y festivo de la canción, justo al medio.

La voz de Stern, en general, se oye tranquila-reflexiva: ni muy fuerte ni muy suave. Tiene un rango de modulación medio, lo que expresa emocionalidad pero una controlada, nunca desbordada. Las dudas que expresa la letra, según la música lo hacen pensar pero no alcanzan a perturbarlo. Excepto casi al final, cuando interpreta por última vez el coro y la voz adquiere mayor fuerza y cierto desgarró emocional incluso. Pero es un momento breve, que da paso a la conclusión del tema, en tonalidad mayor y con un coro de voces en *fade out* que sugiere la idea de un próximo buen porvenir.

Hay dos aspectos más de *La puta esperanza* que resultan de interés para este análisis. Primero, el despliegue de instrumentos y voces muestra diversidad, no una gran cohesión en términos de los arreglos y notas ejecutadas. En efecto, cuando se suman más capas instrumentales empieza a ser más difícil distinguir cada instrumento, paisaje sonoro que puede connotar una suerte de afirmación colectiva pero desde las individualidades: un nuevo tipo de colectivismo que, por cierto, se relaciona con lo político. Dicho de otro modo –para articularlo con la letra– la esperanza es una y muchas, a la vez, a partir de esa “colectivización del malestar” (PNUD, 2015) aludida anteriormente.

El último aspecto refiere al único momento disruptivo en términos de la continuidad temporal de la canción: llegando al minuto tres, Stern se pregunta “No será que me invento una falsa verdad” y la música se detiene por un breve lapso, retomando antes del tiempo que sería lógico. Este recurso puede connotar también una pregunta

por la propia ilusión que genera la música, en cuanto a estimular un sentimiento de expectativa que, quizás, no es del todo acorde con la realidad.

A pesar de compartir elementos del folclor, en términos del *mood* *Pájaro niño* de Pascuala Ilabaca se encuentra en la vereda opuesta de la canción de Nano Stern. Es disruptiva –cambia varias veces– y sombría, incluso. Aquí, la estructura musical y los arreglos instrumentales se articulan fuertemente con la letra para significar distintas situaciones vividas por un niño en la Araucanía. Al inicio, por ejemplo, se añaden efectos ambientales que construyen un paisaje sonoro de la naturaleza del sur, como grillos o el movimiento del agua de un lago o río, y la grabación de la voz de un infante hablando tanto en mapudungun como en castellano. A medida que la situación del niño se vuelve compleja, la música va subiendo en intensidad y ya no es la voz de Ilabaca la que se oye sino que la de un coro que, al unísono, canta: la problemática se colectiviza. Llegando a la mitad, se produce un breve silencio que permite oír el trinar de un pájaro: entonces, la canción se vuelve más frenética impulsada por la rapidez de ejecución de los arreglos; el piano se ataca con unos golpes de acordes disonantes que escalan la tensión de esos segundos. “Corre el niño / corre el caballo”, canta Ilabaca, articulando la música como el sonido de una persecución, a lo que le suceden unos golpes rítmicos que podrían representar ráfagas –de armas de fuego– y una voz, la del niño, que inspira y expira con fuerza y rapidez. Finalmente, la intensidad de la música retorna a esa calma tensa del inicio, y la letra habla de que fue alcanzado y apresado. Acá también vuelve a usar algunos efectos ambientales, incluyendo la voz –ahora ininteligible– del niño.

La canción es, instrumentalmente, un ejemplo de fusión entre elementos del folclor y otros del jazz y la vanguardia, siguiendo una línea local que viene de Los Jaivas, Congreso y Fulano, lo que connota una clara procedencia y también un proceso de hibridación. El piano es el instrumento que estructura todo y, por lo tanto, se oye omnipresente pero hay momentos en los que el protagonismo lo toma el saxofón, el punteo de la guitarra acústica, el trompe –instrumento mapuche– e incluso la batería,

que tiene un tempo de cueca y un uso más jazzístico del platillo ride. El tono musical – como se dijo– es sombrío, en escala de do menor.

Si la instrumentación se oye dinámica y a veces muy poderosa, la voz de Ilabaca tiene una característica más suave, incluso en las secciones en las que amplía su rango y llega a tonos más altos. Las melodías por lo general terminan de forma descendente, lo que connota una expresión más sombría, de lamentación incluso, y su uso de variadas notas de la escala –con cierto énfasis en la nota dos– representa una comunicación más dramática y problemática respecto de algo que se encuentra inconcluso, no resuelto: la situación del pueblo mapuche. Por último, el uso de ciertas palabras en mapudungun y de chilenismos para terminar algunas –como el voceo chileno en *cantái*– refuerza el sentido de procedencia.

Esa sonoridad más oscura y de lamentación detectada en *Pájaro niño* también está presente en *Salvador*, canción de Francisca Valenzuela que concluye el disco *Buen soldado* (2011). Un arreglo de piano que es como un vals –sombrio, por el tono en escala de la menor– marca el inicio de la música; las teclas son tocadas con cierta dureza. Ese arreglo es insistente y se repite como un *loop*, tiene un movimiento circular, lo que connota una sensación de atrapamiento. “Algo se mueve en mí”, es la primera frase que canta la voz. Las palabras salen de a poco y hay notorios silencios. Da la sensación de estar meditando bien lo que se va a decir-cantar.

No hay más instrumentos ni los habrá. Se escucha como una canción seria, solemne, y la decisión de dejarla así de despojada –en un contexto de un repertorio que en general tiene otro tono y mucha más vida instrumental– lo corrobora. La letra, por cierto, sigue una ruta similar: las reflexiones de un aspirante a líder del pueblo, que quiere salvar a un país “que está tan gris” pero que intuye que en ese proceso de cambio social “quizás tenga que morir”.

Un elemento interesante de la música es el cambio de tiempo, de 3/4 a 4/4, que se produce en los coros, así como el breve silencio que hay entre el término de las estrofas y el inicio de cada coro. En ese giro, varios elementos muestran variaciones: el tono armónico, que se escucha más esperanzador e incluso épico debido a la

incorporación de acordes mayores –do, fa, mi–; y en términos del rango más amplio que adquiere la modulación de la voz, lo que apoya una letra que en esta sección adquiere mayor convicción respecto de ese alguien que quiere salvar al país con su liderazgo. Sin embargo, el coro cierra con una melodía descendente en la voz mientras canta la palabra sal-va-dor y, junto con ello, ralentiza la velocidad, lo que da la sensación de que se acabara la fuerza, el aire. Esto, por cierto, connota un agotamiento de esa esperanza de salvación. El entusiasmo político fue de corta duración.

La canción termina con el coro, en la menor pero tocando solo la tecla la del piano. Esto connota que la esperanza se desvanece: la música declara que difícilmente habrá salvación o que por ahora no se ve posible.

Témpera, de Manuel García, no llega a ser tan despojada como *Salvador* de Francisca Valenzuela, pero sí se trata de una canción cuya música es sencilla y de pocos elementos: una guitarra acústica rítmica y otra que arpeggia son la base sobre la que se sostiene. Esto le otorga una mayor predominancia a la voz y a la letra, en cierta concordancia con la Nueva Canción latinoamericana de las décadas de 1960 y 1970, movimiento con el que suele asociarse a parte de la obra de García.

El bajo toca una especie de tumbao, patrón rítmico afrocubano de reconocible uso en el son o la salsa, lo que en este contexto musical sugiere un pequeño desajuste del marcado ritmo que ejecuta la acústica: hay algo que no calza del todo, que no está bien. La música ocupa la escala de si menor, lo que remarca ese carácter triste y problemático.

La voz de García se expresa con fuerza y en tonos altos, lo que connota cierta agitación respecto de lo que se está cantando. Recurre bastante a las notas dos y siete de la escala, lo que según Machin (2010) representa lo transitorio, lo que no concluye. La melodía de la estrofa suele sostenerse en pocas notas, que cambia con cada frase, como si estuviera declamando las palabras, que son varias: hay solemnidad en lo que se comunica. Al cierre de las estrofas y de los coros, la voz asciende, lo que incrementa la energía de la expresión emotiva, marcada en esta sección –el coro– por una ampliación del rango vocal y una caída más lenta: se representa cierta angustia y dolor.

Es interesante constatar que la voz se sale de la escala con la última nota con que repite la palabra *gigantes* en el coro –un la sostenido– lo que adhiere más drama a la música y además, al provocar el descenso de la melodía, connota ensimismamiento ante lo que se percibe enorme.

La canción transita a un ritmo veloz y el hecho de que nunca haga un matiz –todo el tiempo suenan los mismos instrumentos, nunca produce un silencio o un descanso– connota un curso obsesivo y una situación que es persistente.

Articulada con la letra, la música de *Témpera* comunica una incertidumbre –a la cual no se le ve salida– respecto de la vida contemporánea y cómo esta repercute tanto en lo personal como en las relaciones afectivas y en la subsistencia material. Y el hecho de que el tema finalice con un *fade out* prolonga esa sensación de continuidad de aquella estructura social indeseada.

Marcha de las cadenas, de Fernando Milagros, coincide con *Témpera* en aquella característica de ritmo insistente, desde su primer instante. La música se inicia con una caja haciendo un ritmo marchoso con redobles en un híbrido de trote nortino –lo que connota procedencia– al que, a los segundos, se le suma una guitarra acústica rítmica. El tono es tenso –otra similitud con *Témpera*– aunque carnavalesco a la vez, sosteniéndose en un acorde: sol menor. Al sumarse la voz, rápida y algo áspera, esta modula levemente y de forma descendente, lo que refuerza dicha tensión.

Como preámbulo del coro, hay un movimiento y sumatoria de acordes sobre los cuales la voz asciende y desde lo agudo canta “yo me pregunto”: así, se busca enfatizar esa declamación y cuestionamiento a esa autoridad de la élite que es parte del grupo que impone y controla “el ritmo de la máquina de nuestra realidad”.

Al iniciar los coros (y también en otros momentos) la instrumentación se vacía para dejar sonando solo la caja –marchosa– y la voz. Esa es una técnica que busca resaltar lo vocal y que pareciera invitar al canto colectivo. Más adelante, específicamente en la segunda mitad de la canción, el ritmo se interrumpe por una seguidilla de golpes al unísono, como los golpes que podría haber en la batucada de una protesta callejera. Además, a veces se suman palmas; otra alusión a lo colectivo.

De acuerdo con Martinelli (2017), esta sería una música de aspectos manieristas, es decir, que suena como una reminiscencia a músicas reconocidas como de protesta social. Pero es solo eso: reminiscencia, y en particular en los coros.

En el primer coro se hace más evidente el tono nortino ya anunciado por el ritmo de la caja debido a los acordes que se usa –sol menor y do menor– y al ritmo con que se los ejecuta. Reafirma, entonces, la procedencia aunque lo hace desde la hibridación: emerge una guitarra eléctrica que ataca, distorsionada, de manera desordenada y abrupta, connotando lo que puede ocurrir en una situación algo caótica de una manifestación callejera (acompañando a una letra que habla de “fuego” y “escombros”). Un instrumento de viento, además, sostiene desde las pocas notas que ejecuta todo este escenario; es una manera contemporánea de hacer una música de protesta. En la segunda estrofa, tanto el bajo como la guitarra acústica hacen durante algunos segundos arreglos de estilo reggae, lo que agrega –desde lo latinoamericano– más hibridación al proceso musical.

Así, las nuevas identidades musicales que se construyen tanto en *Marcha de las cadenas* como en *Témpera*, *Salvador*, *Pájaro niño* y *La puta esperanza*, más inclusivas y diversas, en los términos de Hall (2003) van a su vez disputando –y estableciendo– nuevos sentidos de lo político a partir de relecturas contemporáneas del folclor.

3.3.4 Hibridación desde el hiphop

Como integrantes de los grupos Makiza y Colectivo Etéreo a finales de los 1990 e inicios de los 2000 respectivamente, tanto Ana Tijoux como Dadalú desarrollaron en ellos un fuerte vínculo con el hiphop, aunque desde una vereda estilística no tan ortodoxa⁴³. Las canciones *Vengo*, de Tijoux, y *Valora*, de Dadalú, son precisamente ejemplos de ambas cosas: el vínculo hiphop y lo heterodoxo. Lo cual, al igual que en las canciones analizadas con anterioridad, hace emerger un proceso de hibridación.

⁴³ Un dato que puede ejemplificar aquello es que el DJ de Makiza (Squat) también colaboraba con el grupo Pánico, una de las bandas insignes de la escena *indie rock* santiaguina de la década de 1990, mientras que la propia Dadalú formaba parte de otros proyectos ligados a estilos diversos.

Vengo es, por cierto, un muy buen ejemplo de hibridación sonora. Primero, por la alusión de procedencia que tiene la cualidad del sonido con que inicia: uno que parece ser una mezcla entre una muestra o sampleo de un disco andino, por el tipo de textura que se escucha –con zampoñas en primer plano, la que connota una relación con el folclor del norte del país– con un sampleo de percusión mapuche –cascahuillas y wadas– que connota una relación con el folclor del sur del país. Y, por cierto, esa hibridación de base se completa con el uso de esa mencionada técnica de apropiación tan característica del hip-hop, de origen estadounidense (afroamericano).

Y sigue. A los pocos segundos, entra una batería con una caja tensa y dura, que marca con fuerza el pulso. A veces se duplica el golpe de la caja –del 2-4 al 1-2-3-4– para enfatizar ciertas secciones y dotarlas de más fuerza. La velocidad del ritmo es como de caminante; firme pero media. A todo esto se suman unos golpes orquestales, también sampleados, y pasada la mitad de la canción esos golpes orquestales se multiplican, tienen ataque, como una fanfarria soul. Esa textura lleva al tema a otro territorio, y se produce una ampliación de la hibridación. Al fondo, una guitarra eléctrica muy apañada, estilo funk, apenas perceptible. Y un poco más adelante, entra un sonido que pareciera estar haciendo un *scratchin* y que sostiene una nota, pero no es demasiado evidente.

Sobre todo eso, rapea Tijoux. A diferencia de otras canciones de su repertorio, en esta ocasión no canta una melodía ni siquiera en los coros. Su voz no declama ni se tensa, es suave, con el volumen de alguien que estuviera hablando, contando algo pero sin la intención de discursar o convencer. Articulada con la letra, la música da cuenta de las ganas de reconstruirse un origen –que había sido negado– anclado en lo ancestral-natural y en lo continental pero también en diálogo con una cultura más global. Es más, esas ganas –esa intención– ya son un hecho. Una realidad sonora.

Valora, de Dadalú, tiene más que ver con lo que se conoce como rap alternativo, es decir, que parte desde él pero evitando sus convencionalismos. Entonces, el pulso rítmico es deudor del rap pero no así su instrumentación, que está

constituida por un bajo que hace una secuencia con cuatro notas, el sampleo de una voz y un sonido electrónico que emula el chasquido de dedos.

La canción está en una tonalidad de si menor y, junto a eso, lo que más marca el *mood* musical es el discreto punteo de la guitarra eléctrica procesada por un efecto chorus, pues desplaza la nota 5 de la escala (fa sostenido) medio tono, lo que agrega una sensación disonante que cruza casi toda la pieza: representa algo que no calza, que no está bien, que es problemático. Más que triste, la música es angustiosa debido a la persistencia de su base minimalista. Suena monótona, lo que connota cierto tedio y una sensación de atrapamiento.

La voz de Dadalú rapea con rapidez pero, al igual que la de Tijoux en *Vengo*, no es enfática, no sube el volumen. A veces es hablada y en otras ocasiones canta sostenida en solo un par de notas –mayormente si y sol sostenido– con una conclusión descendente. Por ejemplo, desciende al cantar las palabras *desaparecer*, *desvanecer* y *felicidad*. Esto connota falta de energía y ensimismamiento. La falta de valoración social hacia quienes no siguen el canon de vida neoliberal a la que refiere la letra termina en agotamiento, en la pérdida de emoción ante una situación desfavorable que probablemente se ha extendido demasiado tiempo.

Otro elemento a mencionar es la repetición –tres veces– de la frase *no valen*, que ocurre al final de la primera estrofa. Algo que enfatiza, precisamente y con una vocalización algo débil, esa desazón –esa lamentación política– por la falta de consideración de una sociedad que privilegia los réditos económicos.

3.3.5 Guitarras eléctricas y volumen rock

De loco medieval, de Chinoy, *Libres y estúpidos*, de Camila Moreno, *Abajo*, de Perrosky, y *Fuerza especial*, de Ases Falsos, comparten sonoramente la predominancia de la guitarra eléctrica y del uso de la distorsión en ella. Por cierto, el uso de esta difiere en cada una de las canciones –a veces de forma sustancial– lo cual repercute en la comunicación.

En *De loco medieval*, todo suena abrupto desde que la canción parte con un golpe de caja y plato. La batería, haciendo un identificable ritmo de cueca ejecutado con frenesí, se escucha sola por algunos segundos tras los cuales entra una guitarra eléctrica muy distorsionada (en mi mayor), casi metálica en sus arreglos, la que guía la pieza completa. El tempo es muy rápido, la emoción que connota es rabia.

En un plano más secundario se oyen un órgano y unas guitarras acústicas, frenéticas, que acentúan lo cuequero del ritmo y la inequívoca connotación de procedencia. Aunque, evidentemente dado el tipo de instrumentación, es una expresión de una chilenidad no tradicional, más bien híbrida y rockera. El paisaje sonoro, en el que no es posible distinguir con claridad cada instrumentación, entonces, enfatiza la dureza y caos del mundo social chileno de las grandes ciudades.

La aguda y trémula voz de Chinoy suena un poco más áspera y afectada, lo que se asocia con un estado de agitación respecto de lo que se está cantando: coincidente con el paisaje sonoro, se trata de imágenes de caos urbano. La melodía tiende a seguir un curso ascendente aunque se encuentra en una escala menor (la menor), lo que por un lado connota energía y por el otro puede representar angustia; incluso cuando lo que canta no es la letra sino que una melodía, su voz asciende por los agudos al punto de terminar casi en un grito. El rango de tono por el que se mueve es grande, lo que aumenta la expresividad de la comunicación emocional: básicamente, vocifera con pasión que no quiere anclarse a esa realidad contemporánea que describe y remarca así la opción por un camino propio, fuera de este tiempo. Esa es su política.

Lo abrupto también se marca al final del primer coro, con un silencio tan intempestivo y breve que más que producir un descanso sonoro, alerta. También hacia el final, cuando todos los instrumentos terminan al unísono en un gran golpe (en la menor). Se connota una urgencia, entonces. Una necesidad vital de salirse de ese entorno, violentamente.

Al igual que *De loco medieval*, *Libres y estúpidos* se escucha dura. La canción de Camila Moreno parte con lo que pareciera ser un ukelele, una guitarra vieja o un instrumento de cuerda similar, lo que connota una relación con el folclor y lo vetusto.

A los pocos segundos, entra un pulso de batería poderoso, que marca en la caja el 1-2-3-4. Luego lo hace una guitarra eléctrica muy distorsionada, áspera. Genera un ambiente bélico y rabioso, violento. Hibbett (2005) sugiere que la música *indie* originaria se caracteriza por sonidos más bien toscos, con ese ruido de fondo que sugiere lo abrumador del mundo urbano, moderno.

El rango de movimiento de la voz no es muy grande en las estrofas y tiene un ritmo bien marcado, rápido. Al final de las estrofas, la voz desciende abruptamente, lo que contribuye a generar un ambiente más sombrío. Eso se potencia por el hecho de que, si bien la voz se mueve por la escala de re mayor, los instrumentos no lo hacen, pues no marcan la tercera nota de la escala: fa sostenido, que es la que da esa tonalidad. En los coros, la voz de Moreno tiende a desapegarse del tiempo de la canción, lo que connota una intención de salirse de los moldes sociales. En relación con la letra, esta tiene que ver con un hastío ante la estupidez circundante que ha devastado a la humanidad y a la naturaleza.

Hay un corte abrupto a la mitad, momento en el cual solo queda la guitarra arpegiando y una leve caja marchosa; se genera un momento ambiental, con voces difusas –con exagerado eco– cantando “ya no volverán” y sonidos atmosféricos indeterminables. Esto puede connotar a aquellos que han desaparecido producto de la acción de unos *ellos* que han azotado los siglos con guerras y destrucción; como una presencia fantasmagórica que recuerda el desastre.

La canción termina con voces que se entrecruzan, se atropellan, y un feedback. De acuerdo con Martinelli (2017), se trataría de una música agresiva, con un sonido más ruidoso. Ese uso del ruido, como menciona Attali (1977), tensa el mensaje y pone en cuestión las convenciones, representando desorden, polución, agresión. El volumen, además, se relaciona con pasión, con arrebatos emocionales y energía; también se asocia con entrar (invadir) en un espacio. En este caso –y también en buena medida en el tema de Chinoy– con la declamación política del hartazgo.

Una diferencia crucial entre las propuestas sonoras de *De loco medieval* y *Libres y estúpidos* y *Abajo*, de Perrosky, es que aquí la guitarra eléctrica connota rabia,

pero una más bien contenida, que no explota. Se oye sucia, gastada, áspera, pero la distorsión que suma es suave, *vintage*, probablemente del mismo amplificador (no de un pedal de efecto, que permitiría extremarla).

Como la mayoría del catálogo de Perrosky, la canción se sostiene instrumentalmente en la guitarra eléctrica de Alejandro Gómez y en la batería de Álvaro Gómez. Esta última prioriza los timbres de los tambores y en efecto la caja también suena como uno, pues se usa con la bordona suelta; además, suena una omnipresente pandereta. Hay algo mántrico en la canción, pues tanto la base armónica como la rítmica son bastante simples, monocordes –en sol menor– y monotímbricas; ya cerca del final, incluso se usa la guitarra como un elemento percusivo.

La frase “crece el odio, abajo” se repite como un mantra –el ritmo también ayuda a acrecentar esa sensación– y tiene el efecto de, por un lado, provocar una tensión constante en el cual la canción nunca estalla –sugiere la falta de cambios; el odio tensa el ambiente pero aún no explota– y, por el otro, materializar ese crecimiento, lento pero persistente.

La música al final de cada estrofa crece en intensidad, sutilmente, y luego vuelve al estado anterior. Eso comunica, precisamente, una sensación de que algo va a pasar, pero no pasa. En el coro, la voz y la guitarra hacen la misma figura melódica, lo que connota cohesión social. En este caso, de aquellos que están abajo en la sociedad.

Lo primitivo y simple de la canción y su sonido también tienen relación con la adscripción a una vía de expresión premoderna, al margen del exceso de información y estímulos de la urbe contemporánea. Como si se tratara de marginar de algo –la sociedad neoliberal– que, se reconoce en la letra, produce odio.

Al final de *Abajo*, emergen unas palmas y un sutil teclado. Las primeras, comunican una expresión más colectiva del mensaje. El teclado, genera una especie de bruma sonora, que ensombrece el ambiente que se oye, lo vuelve más inquieto; pareciera que algo, finalmente, podría pasar en esta sociedad.

A diferencia de Perrosky, el sonido eléctrico de Ases Falsos responde, en términos de su formación como banda, al canon más tradicional de una banda de rock e

incluso al de una banda *indie* de las décadas de 1980 y 1990 a la manera en que la describe Bannister (2006), con dos guitarras eléctricas, un bajo y una batería. Pero *Fuerza especial* tiene sus particularidades, sobre todo el hecho de que el ritmo y el estilo de la canción es bien latino, tipo rumba, lo que se marca especialmente desde el rasgueo de la guitarra eléctrica que predomina durante la mayor parte del tema.

La canción parte con cuatro series de dos golpes instrumentales secos al unísono, una forma de llamar la atención del oyente, de prepararlo para lo que se va a escuchar (comunicar). La instrumentación de base se compone primordialmente de la guitarra rítmica eléctrica ya mencionada y una guitarra acústica que hace un arpeggio simple. La música es movедiza –a partir de la escala de si menor–, mueve la historia, pero la narra con distancia, no se involucra emocionalmente.

La letra fluye rápido –necesita que se le preste atención para su entendimiento cabal– y tiene una importancia evidente: la de contar una historia, en este caso, la de un aspirante a carabinero⁴⁴ y sus desventuras. Las propias voces se entregan inicialmente de una manera cercana al habla, con un nivel medio de respiración. No hay raspaduras, aunque sí hay altos niveles de tensión. El estilo conversacional da un sentido de narración de historias y de biografía. Cada frase de las estrofas termina de forma coral, con los otros integrantes de la banda acentuando el mensaje de Cristóbal Briceño; no deja de ser llamativo que la última palabra que se canta –y a coro– sea “Chile”, explicitando el origen tanto del personaje que protagoniza la historia como de la creación musical que se oye. Y cuando canta la palabra “especial”, ocupa una inflexión melódica algo rumbera también: desde Chile eso se escucha como exótico, híbrido.

En términos de la estructura llama la atención que en el lugar donde habitualmente iría un coro lo que hay es una especie de coro-instrumental, que tiene un punteo de guitarra acústica –pareciera que está apoyado por un teclado que lo dobla– muy melódico, incluso dulce. Este recurso le da un respiro a la intensidad veloz del relato de las estrofas, aunque su conclusión tensa la música, pues ataca con cierta

⁴⁴ A diferencia de otros países, así se denomina en Chile la policía militarizada que debe velar por la mantención del orden público y la seguridad.

violencia rock: hay más acentos en la caja de la batería y se agrega un arreglo de guitarra eléctrica con distorsión que se sale de escala y genera desasosiego.

Cerca de la mitad, *Fuerza especial* detiene esa marcha como de caminata acelerada que tiene. Pareciera querer destacar la reflexión del policía joven –la letra asume su perspectiva, en primera persona– cuando este es agredido y en la cual desafía a los manifestantes a agredir a los que, según él, verdaderamente tienen el poder. Ese vaciado instrumental se repite más adelante, esta vez destacando otro punto de inflexión referido a lo mismo: el triunfo de los que de verdad tienen el poder. En esas secciones, la música vuelve a emerger precisamente cuando la letra refiere a dejar sentir “la fuerza especial que está emergiendo”. Apoya la palabra “fuerza” –que tiene un énfasis mayor en la voz– con golpes sucesivos de caja.

La sección de tono más optimista y dulce se escucha en dos momentos bien particulares de la historia narrada: después que el joven queda seleccionado en las Fuerzas Especiales; y después que empieza a grabar videos con su “filmadora chiquitita y digital”. La canción cierra con un pasaje instrumental sostenido por esos acordes dulces –do mayor 7 y sol mayor 7–, un punteo de guitarra emotivo, de amplio rango, y un *fade out* que sugiere el inicio de una (mejor) vida para el protagonista de la canción: un horizonte que se despliega y se proyecta en un sin fin a partir del alejamiento de la reyerta política irreflexiva.

3.3.6 De atmósferas solemnes y melancolía

Una estética sonora que tiende a la creación de atmósferas solemnes, elegantes, de tiempos medios y un tanto melancólicas, reminiscentes de la psicodelia, es la que comparten *Barrio puerto*, de Javier Barría, y *Condenado*, de Cadenasso. Ello comunica cierta ambivalencia, expresa dudas internas y que se está ante alguna situación un poco problemática. Todo aquello, también puede leerse desde lo político.

Barrio puerto es una canción que utiliza varios cambios de acordes y representa a una música más sofisticada. Como diría Martinelli (2017), solemne, con una cualidad pop, arreglos abundantes y una producción compleja. En ese sentido, el uso de más

notas –y de notas fuera de escala, en este caso de la mayor– connotan lo recién dicho: una situación un poco problemática. Articulado con la letra refiere a lo que ya no es lo que era: el entorno –la sociedad–, uno mismo, los valores.

Instrumentalmente, al inicio se sostiene en una guitarra eléctrica arpegiada y la voz, intervenidas por un efecto leve de eco, durante cerca de un minuto. Luego entra una batería muy sutil y con ribetes electrónicos –por la manera en que está dispuesta– y segundos después lo hace una batería acústica más convencional. El *mood* general es de cierta melancolía, y el ritmo en 3/4 mece, como un vals, la canción con nostalgia. Hay un eco general que fusiona y desdibuja los contornos de todo, lo cual sugiere un vacío, soledad; también lo épico y solemne cuando entran más instrumentos y el paisaje sonoro se completa.

Respecto del paisaje sonoro es interesante escuchar cómo este va creciendo. Emerge un sintetizador, guitarras que se van distorsionando y a medida que avanza la canción se construye una muralla de instrumentos donde no es posible distinguir con mucha claridad ni separadamente las guitarras, teclados e incluso las voces, lo que representa esa situación algo caótica de la ciudad moderna a la que implícitamente alude la propia letra; también un desorden interno, personal.

La voz de Barría al comienzo es más cercana, gesto que connota intimidad; hay algo que le ocurre a quien canta y quiere revelárnoslo, pero pronto va ganando en potencia, lo que sugiere que la canción es un vehículo catártico. Justo antes del coro se levanta la melodía y Barría amplía aún más el rango de las notas, usando hasta el falsete, lo que genera una sensación de alta expresión emocional, cerca de quebrarse. La melodía, además, recurre con frecuencia a la segunda nota de la escala, la que se asocia con transición. En ese sentido, la voz enfatiza –volviéndose más áspera– algunas palabras, como cuando canta *era furia, yo quemándome o yo buscando*.

En los últimos segundos, *Barrio puerto* se vacía: suenan solo el sintetizador y la guitarra, además de la voz. El último acorde –un fa menor que agrega una nota mi– prolonga la tristeza y la ensombrece. Los problemas y las dudas políticas –sobre la sociedad, sobre su repercusión en uno mismo– no se han ido.

Condenado, de Cadenasso, comparte varias cosas con el tema de Javier Barría. Tiene un tiempo que emula al de un vals –el que a su vez se acerca a rítmicas del folclor, connotando procedencia– y es una pieza musical de marcado acento melódico que también connota vacilaciones, dudas, cierto desasosiego y confusión interna –de quien protagoniza– y externa –del entorno–, solo que esto último aquí se distingue más bien por el hecho de que no se sigue una estructura de canción pop más estándar y, aun más, la canción se escucha como si avanzara y se detuviera en varias ocasiones.

Instrumentalmente, comanda una guitarra eléctrica arpegiada que es ejecutada con delicadeza –posiblemente con los dedos– pero que suena levemente sucia debido a la reverberación y la distorsión que tiene; se mantiene así durante los casi cuatro minutos que dura la canción. Esa textura connota cierta dureza y solemnidad que tensa la atmósfera.

Como se dijo, *Condenado* avanza y se detiene. Hay momentos más despojados –cuando entona la letra– y otros en los que se suman arreglos instrumentales en crescendos que hacen que no se distingan bien entre sí, lo que acentúa esa sensación de confusión entre guitarras, un violonchelo, un violín, ruidos producto del feedback y la reverberación, la voz fantasmagórica y una batería de golpe suave que solo aparece en estos momentos–en efecto los platos tienen más presencia que la caja–, deslizándose en compañía de un cascabel de percusión.

La voz de Cadenasso, cuando entona la letra, se ubica en primer plano y se oye clara, distinguiéndose sus matices, como si cantara cerca del auditor –al igual que Barría en el comienzo de *Barrio Puerto*–, lo que sugiere reflexividad y confianza; también cierta fragilidad. En el último tercio de la canción, cuando no entona letra –sostiene unos ah– la voz se oye reverberada, como si fuera un eco del pasado. En efecto, emerge de a poco en un *fade in* en el cual se escucha primero solo el tenue arpegio de la guitarra, representando la soledad del protagonista. El fraseo vocal se alarga, como un lamento, y desaparece lentamente. El tono es triste y tenso al mismo tiempo: la condena –en la que según la letra no se quiere caer– ya está instalada desde la música, se escucha cierta certeza de su inevitabilidad.

En ambos temas, estos paisajes sonoros brumosos por los que se desplazan las voces connotan un presente distópico y esa definición –musical pero además articulada con la letra– de la contingencia constituye, finalmente, un posicionamiento político crítico.

3.4 Adyacencias sonoras: muestra total

Si bien el análisis semiótico musical recién referido está constituido por una selección de 19 canciones –una por autor de la muestra total de 96 canciones que abarca la investigación– resulta de utilidad para los hallazgos el realizar una aproximación más general a ciertos aspectos musicales del total de la muestra.

3.4.1 Diversidades de un género musical

Posiblemente, el influjo del pop electrónico con reminiscencias de la década de 1980 sea la referencia predominante en la música *indie* global –anglosajona– que se ha facturado desde hace una década. En el caso de la muestra, no ocurre del mismo modo, pues tiene una relevancia relativa –dos de cada diez canciones tienen esa sonoridad– aunque sí tiene una altísima relevancia en las propuestas sonoras de dos autores en particular: Álex Anwandter y Javiera Mena, pues la totalidad de sus canciones aquí incluidas responden a ese canon, que a veces también se amplía hacia referencias del género electrónico house. De todas formas, es sabido que tanto Anwandter como Mena tienen en sus repertorios un cierto número de baladas pop y que en sus primeras composiciones ella cultivaba músicas con reminiscencias folclóricas⁴⁵. El influjo electropop también es hallable en canciones como *Los vampiros* de Dënver, *Acuario* de Manuel García, *Armadura* de Francisca Valenzuela, *Hijos del peligro* de (me llamo) Sebastián y *Se necesita vendedora* de Dadalú que, además, están incluidas en discos que son distinguibles por recalar un poco más en lo electrónico. Algo que también ocurre en la

⁴⁵ En efecto, Javiera Mena editó en 2012 el disco *Primeras composiciones 2000-2003*, trabajo que recopila aquel material más acústico.

discografía de Gepe, a partir de canciones –de la muestra– como *Punto final* y *No te mueras tanto*, en la de Javier Barría (*Parte del circo*) y Pedropiedra (*Vacaciones en el más allá*, que también suena un tanto disco).

Es posible rastrear elementos musicales asociables con el folclor –de manera más o menos evidente– en un tercio de las canciones de la muestra. Por supuesto, incorporados en canciones híbridas y que, siguiendo a González (2011), tienen raíces que parecieran no necesitar un territorio donde enraizar, sino que más bien se nutren hidropónicamente –y como una expresión de una opción personal– de un *folclore universal mediatizado*. La relación es más explícita en canciones como *La enfermedad de los ojos* de Gepe, *Millones* de Camila Moreno, *La siembra* de Nano Stern y *Canción del terror* de Chinoy respecto de la cueca y la tonada, en canciones como *El baile del Kkoyaruna* de Ilabaca y *Querido enemigo* de Milagros respecto de la música andina, y más tangencial en otras como *Los menos* de Dënver, *Nadadora* de Milagros, *El viejo comunista* de Manuel García, *Tejequeteje* de Stern, *El encargo* de Cadenasso e incluso *Ciego* de Dadalú (por el uso de guitarras acústicas y los rasgueos o arpeggios que despliegan), *Los poderosos* de Francisca Valenzuela (por el uso del piano y las rítmicas) o *Fruta y té* y *Joane* de Gepe, *Inteligencia dormida* y *Para ti* de Pedropiedra y *Lamenta la canela* y *Herencia de hielo* de Ilabaca (por la asimilación de músicas de alcance latinoamericano como el reggae, la rumba o el tango). Considerando la muestra total, los autores en los cuales estos aspectos son más constantes en sus propuestas sonoras son Gepe, Milagros, Nano Stern, Manuel García y Pascuala Ilabaca.

Aquí vale la pena mencionar, también, que en 25 de las 96 canciones se utilizan compases de 3/4 y 6/8, muy característicos del folclor, de vales y de cuecas. Y son utilizados de forma transversal por una decena de autores de la muestra: lo hacen Gepe en *La enfermedad de los ojos*, Fernando Milagros en *Nadadora*, Manuel García en *El viejo comunista*, María y Corazón para hacer Constitución, Nano Stern en *La puta esperanza*, *Tejequeteje*, *La siembra*, *Demasiada información* y *Respiren menos*, Camila Moreno en *Millones* e *Incendí*, Javier Barría en *La misma edad*, *Barrio puerto* y *Un país, un solo habitante*, Chinoy en *Klara*, *Canción del terror*, *De loco medieval* y *A*

velocidad, Cadenasso en *El encargo* y *Condenado*, Pascuala Ilabaca en *Pájaro niño* y *Lamenta la canela* (que parte en 4/4) y Francisca Valenzuela en *Los poderosos* y *Salvador* (en cuyo coro cambia a 4/4). Por supuesto, los compases en 4/4 constituyen la norma en la música popular mediatizada a nivel planetario y acá no es la excepción y siete de cada diez canciones tienen esa base rítmica. En efecto, todas las de Anwandter, Tijoux, Ases Falsos, Pedropiedra, (me llamo) Sebastián, Dadalú, Dënver, Javiera Mena y Perrosky, pero a la vez es interesante constatar que en ciertos casos persisten rítmicas latinas (el tumbao, lo andino, lo tribal, la cumbia) como en *Témpera* de Manuel García, *Herencia de hielo* y *El baile del Kkoyaruna* de Pascuala Ilabaca, *Nahual* de Milagros, *Rayito/olita* de Pedropiedra y en *Así es como termina* de Ases Falsos. Solo dos canciones se escapan de estos marcos métricos y, por lo mismo, se oyen mas extrañas y desajustadas: *Vapor* de Nano Stern y *Esta roca* de Cadenasso.

Por otra parte, una docena de canciones de la muestra se relacionan –de formas diversas– más bien con el *chamber pop* a partir de sus atmósferas más reposadas y el uso de una instrumentación más clásica, como piano y violín. El repertorio de (me llamo) Sebastián es el que, a partir de canciones como *Venir*, *Niños rosados* y *Baila como hombre*, se acerca a aquello con mayor evidencia. También el de Dënver (*Los bikers*, *Mejor más allá*) y Francisca Valenzuela (*Dulce*, *Entrevista*). Ejemplos puntuales –y más tangenciales– se hayan en *Yo no quiero volver* de Ases Falsos, *Estábamos Unidos de América* y *Un país, un solo habitante* de Javier Barría, *La puerta* y *Esta roca* de Cadenasso y *Alfil* de Manuel García.

Así como el rock ha ido ramificándose de maneras diversas a lo largo de las décadas (solo el heavy metal, por ejemplo, incluye a decenas de subgéneros), en la veintena de canciones de la muestra en que se encuentra presente como sonoridad lo hace de formas variadas. Solo en Perrosky se presenta de manera más purista, pues tanto *Que del cielo caiga*, *Sin rebelión*, *Contrabanda*, *Sigo esperando* como *Abajo* se escuchan con reminiscencias al rock & roll inicial, más crudo y primitivo. *Sobre los campos* de Manuel García se acerca desde el rockabilly, *Demasiada información* de Nano Stern desde el heavy, *Fuerza especial* y *Así es como termina* de Ases Falsos desde

un rockpop más latino, *Obrero mundial* de Pedropiedra o *La misma edad* de Javier Barria desde la psicodelia, *Rey Loj* de Pascuala Ilabaca desde lo fusión, *Concentración de campos* de Dënver a partir del uso de una guitarra eléctrica muy distorsionada que va progresivamente copando el espacio sonoro, *De qué, Incendié y 1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros* de Camila Moreno desde la distorsión eléctrica y lo tribal, y *A velocidad* de Chinoy desde el folk.

Es importante insistir en que, si bien estas clasificaciones resultan útiles para dimensionar la muestra desde este punto de vista, es la hibridación (siguiendo a García-Canclini, 2003, 2012) lo que predomina en estas canciones y, por lo mismo, en algunos casos su clasificación resulta más compleja. *Puzzle* de Milagros, por poner solo un caso, tiene un rasgo folclórico a partir del uso del ukelele como instrumento basal, responde a una composición pop en 4/4 y el resto de su performance instrumental es de banda rock. O el primer minuto de la recién mencionada *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros* de Moreno, con sonoridad y rítmica más cercana al hiphop.

Dentro de los autores y canciones de la muestra, el hiphop tiene una presencia acotada a dos exponentes, como se evidenció en el análisis anterior: Ana Tijoux y Dadalú. Para Tijoux sigue siendo su género ancla, aunque hibride con la electrónica bailable en *Despáilate*, con la exótica latina en *1977*, el reggae en *Los peces gordos no pueden volar* y el soul en *Shock*. Lo de Dadalú es un hiphop aún más ecléctico, entre el pop, lo electrónico y la vanguardia (*Internet, Valora*).

Entonces, en las 96 canciones fue posible identificar, con los matices de género explicados, aquellas luchas –políticas– por identidades musicales propias en este mundo transnacional interrelacionado que, como enfatiza Martín-Barbero (1991), suelen incorporar tanto sonoridades internacionales, del folclor y de lo popular. Esta es una característica generacional que se alinea con la referida expansión estilística del *indie* propia del nuevo siglo y con aquella concepción más amplia e inclusiva de lo político.

3.4.2 Intencionalidades sonoras

En términos de sus intencionalidades sonoras (Martinelli, 2017), la mitad de las canciones pueden calificarse como *solemnes*, veinticinco como *elusivas*, trece como sencillas, nueve como *ruidosas* y ocho como *manieristas*.

Millones de Camila Moreno, *La siembra* de Nano Stern y *Corazón para hacer Constitución* Manuel García son las que tienen una reminiscencia más explícita a otras músicas reconocidas como de protesta social. En particular, la referencia es la tradición de la Nueva Canción Chilena de fines de los 1960 y comienzos de los 1970, algo que en efecto se materializa de modo concreto en la alianza musical de Stern con Manuel Meriño, el joven director de Inti-Illimani Nuevo. Lo *manierista* también se expresa sonoramente en la desnudez instrumental de *Los poderosos* y *Salvador* de Francisca Valenzuela –que, como se ha dicho, se oyen como excepciones de un repertorio musicalmente mucho más pop–, y en la repetición de las frases, los ambientes y la sumatoria de voces que despliegan *Querido enemigo* de Fernando Milagros y *Hasta cuándo con* de Gepe.

Al mismo tiempo, tampoco hay una intención tan manifiesta de querer sonar ni de una forma extremadamente *ruidosa* –agresiva, rabiosa– ni de una manera extremadamente *sencilla*. Una docena de canciones responden a ese canon con inclinación folk, de instrumentación y melodías simples y directas: *Klara*, *A velocidad* y *Canción del terror* de Chinoy, *El viejo comunista*, *Témpera* y *María* de Manuel García, *La enfermedad de los ojos*, *Fruta y té* y *Joane* de Gepe, *Nadadora* de Milagros, *La puta esperanza* de Stern, *Ciego* de Dadalú y *Los menos* de Dënver. Dentro de las *ruidosas*, las de Camila Moreno y Chinoy son las que muestran un uso más extremo de la distorsión: *Libres y estúpidos* y *De loco medieval* en ciertos momentos suenan caóticas, metálicas, algo que también sucede en cierta medida con *Demasiada información* de Stern. En tanto, el ruido de Perrosky –tanto en los crescendos instrumentales como en los vocales de sus cinco canciones incluidas en la muestra– se ciñe a un patrón de rock & roll-garage más clásico.

Entonces, la mayoría de las músicas analizadas transcurren entre lo *solemne* y lo *elusivo*, lo cual implica una articulación ideológica con lo *indie* en cuanto al tránsito entre melodías lo suficientemente recordables y que, al mismo tiempo, sonoridades que atesoran la otredad como rasgo de autenticidad. Dentro de las más que suenan más producidas y con un estándar más pop se destacan *Punto final* de Gepe, *Vacaciones en el más allá* de Pedropiedra, *Armadura* de Francisca Valenzuela, *Barrio puerto* de Javier Barría, *Niños rosados* de (me llamo) Sebastián, *Hasta la verdad* de Javiera Mena, *Puzzle* de Milagros, *Los peces gordos no pueden volar* de Tijoux y *¿Cómo puedes vivir contigo mismo?* de Anwandter. Dentro de las que suenan más particulares y personales, se pueden mencionar algunas de Tijoux (*Vengo*), Pedropiedra (*Rayito/olita*), Javiera Mena (*Al siguiente nivel*), Cadenasso (*El encargo*), Barría (*Un país, un solo habitante*), Dadalú (*Valora*), Stern (*Respiren menos*), Pascuala Ilabaca (*Rey Loj*) y Camila Moreno (*Incendié*).

A la luz del marco teórico, aquellas predominancias sonoras hablan finalmente de maneras musicales que se articulan con aquella dirección-de-generación (que viene de una canción de Javiera Mena y que le da título a esta investigación) en el siguiente sentido: estos 19 autores han creado una música que, en este centenar de canciones, tiende hacia lo simple y reconocible al tiempo que buscan sumarle elementos particulares, distinguibles como propios. En ello, transitan desprejuiciadamente por instrumentos, timbres y efectos sonoros, formas de tocar y cantar diversas pero no infinitas. Y en esa dirección, el “paraguas” de lo *indie* (siguiendo a Hesmondhalgh, 1999; Hibbett, 2006; Fellone, 2018) parece ser uno adecuado y útil para esos propósitos, considerándolo, como se ha explicado, como probablemente uno de los géneros musicales más abiertos y menos encapsulados. Uno que, además, en las últimas décadas ha transitado desde la periferia al centro. Todo aquello, por cierto, resuena en los modos en los que a su vez se posicionan con lo político. Entendiéndolo de un modo distinto (Street, 2012; Hay, 2007) a otras generaciones, preocupándose —a la luz de las letras— por temáticas de alcance social más diversas y sonando de un modo acorde con dicho posicionamiento.

CAPÍTULO 4. COMUNICACIÓN EN LAS ENTREVISTAS

Uno me preguntó /
¿Está usted bien, señor? /
Estoy muy bien yo /
Nunca antes estuve mejor.
(Dénver, *Los bikers*, 2010)

Además de los hallazgos del análisis en letra y música, es de interés para esta investigación un elemento específico del potencial de significado al que refieren Machin y Van Leeuwen (2016) o del entramado intertextual que rodea a las canciones, como lo definen Fouce y Del Val (2017): las declaraciones dadas por los músicos a los medios de comunicación respecto de esas canciones, de los discos que las contienen y de la vinculación de todo aquello con lo político. Esto es parte de lo que Genette (2001) define –al hablar de obras literarias– como el epitexto: lo que circula por fuera del texto, como reseñas de críticos, entrevistas o anuncios publicitarios, y que ayuda a acumular sentidos por su relación con el texto.

En *Campo de poder, campo intelectual*, Bourdieu (2002) argumenta que toda obra se encuentra afectada por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación. Por eso, la posición que toma el creador de la obra en la estructura de su campo es clave. Entonces, Bourdieu plantea que es primordial observar la objetivación que se realiza a través de los medios de comunicación –a través de los periodistas y críticos que interactúan con el creador y lo entrevistan, quienes también son integrantes de su campo– para comprender mejor el sentido público –social– de una obra (pp. 25-29). Incorporar este aspecto al estudio permite, como se dijo anteriormente, enriquecer el análisis y la interpretación de la comunicación de lo político en las canciones *indie* nacionales del siglo XXI.

4.1 Los músicos y sus motivaciones

En el libro *Música e inspiración*, Jonathan Harvey (2008) hizo el ejercicio de indagar en escritos de numerosos compositores –del espectro de la música clásica– con el

propósito de hallar, comprender y describir las motivaciones latentes de sus obras. Concluyó que hay coincidencias en cuatro factores claves que movilizan la inspiración en sus procesos compositivos: el subconsciente, el público, el ideal compositivo y la experiencia vital, ya sea biográfica, artística o del mundo cotidiano. Independiente del género musical que se aborde, estos factores se relacionan con los más diversos estilos compositivos y se pueden considerar para esta sección de la presente investigación. En términos generales, Harvey descubre que para los autores la composición suele ser una actividad tan absorbente que no sorprende que un compositor considere todo lo que hace como una forma de preparación para su actividad creativa. En este caso, “lo importante no es si la música puede *reflejar* la experiencia del compositor, la cuestión es si tales experiencias *influyen* en el mencionado proceso” (p. 77). Y concluye que todo lo que vive, puede inspirar.

Respecto del factor de experiencia vital, dice que para aquellos autores que se inspiran desde ella, la composición es tanto un proceso de creación como de descubrimiento. “Cuando decimos que un compositor se ha inspirado en una experiencia, indicamos que éste la ha trasladado al ámbito psicológico, que ha identificado los elementos de la misma que tienen una resonancia personal para él” (p. 75). Consecuente con aquello, la resonancia de los acontecimientos externos es especialmente intensa para inspirar música cuando los sucesos “coinciden de alguna manera con un tema en el que el compositor ya está interesado” (p. 87). El interés por ciertas problemáticas de la sociedad, entonces, tiene que ver con intereses íntimos previos y eso, en las composiciones musicales, se puede expresar de una manera doble, en la cual lo personal se vincula con lo social y lo social se vincula con lo personal. Harvey cita escritos de dos compositores clásicos del siglo XX para precisar este punto: al austriaco Arnold Schönberg y al mexicano Carlos Chávez. Schönberg, en una carta de 1942, dice que siempre ha creído que “cuando el compositor habla de sus propios problemas también se refiere a los problemas de la humanidad. Pero lo hace de una manera simbólica”. Y Chávez, en 1961, afirma a partir de su propia experiencia que “un compositor transforma en términos musicales todo lo que absorbe del exterior

y todo lo que es desde su nacimiento; describe su momento presente en música, de tal modo que, en realidad, toda música es autobiográfica”.

A diferencia de los autores de siglos precedentes que desarrollaron sus carreras con anterioridad al advenimiento de la sociedad de masas, en el caso de los músicos más contemporáneos, sus reflexiones sobre sus propios trabajos pueden encontrarse principalmente en archivos de los medios de comunicación, a partir de entrevistas dadas a estos en diferentes momentos de sus trayectorias. Es decir, se trata de reflexiones mediadas, parte del referido proceso de mediatización.

Lo anterior tiene que ver con que la prensa ha contribuido a convertir a la música popular contemporánea en algo más que entretenimiento: en un *tópico legítimo* (Inglis, 2010) con una *función ideológica* (Shuker, 2017), lo que ha sido cada vez más evidente desde el advenimiento de The Beatles. Las publicaciones sobre música, desde entonces, no solamente han tratado de música. Y al abarcar otros temas, eso requiere de músicos que no solo hablen de música. Las entrevistas, finalmente, se convierten en un sitio en el cual se produce una negociación entre los regímenes de verdad de estos artistas y unos periodistas especializados que, además, son parte de este campo intelectual señalado por Bourdieu (2002), aquel sistema de relaciones en tensión entre grupos en posiciones sociales, intelectuales y artísticas diversas que afecta la propia relación del creador con su propia obra y con su propia imagen pública como artista. Las entrevistas, entonces, han sido parte del proceso de construcción mediática (en los términos de Hjarvard, 2008) de la figura del artista, su obra y el género al cual pertenece, en interrelación con la dimensión política. Y aquello es parte de los factores que determinan las motivaciones de sus procesos compositivos.

4.2 La entrevista como acontecimiento comunicativo

El encuentro del periodista con su fuente es uno de los momentos claves en el ejercicio de la comunicación. Y el género periodístico de la entrevista es aquel que reproduce de manera más directa aquel procedimiento dialogado de intercambios conceptuales en el cual tanto el periodista como el entrevistado buscan alcanzar sus respectivos objetivos, los que casi siempre son ideológicos y de imagen (Van Dijk, 1997). Durante esa

conversación se despliegan en escena las competencias lingüísticas y comunicativas, así como las estrategias de interacción de ambos.

Las entrevistas se han posicionado como un género destacado en toda la gama de medios de comunicación y para diferentes tipos de coberturas informativas sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, con un entrevistador que tiene un rol muy claro: hacer preguntas desde una posición definida institucionalmente –de acuerdo con el medio para el cual trabaja– estableciendo la agenda, la forma y el estilo del encuentro. La riqueza de lo que allí emerge puede constituir un material muy útil para entender las motivaciones más profundas de quienes son entrevistados.

Las entrevistas periodísticas no responden del todo a una única lógica, pues es el propósito de cada una de ellas el que conduce sus desarrollos. Considerando aquello, Montgomery (2008) plantea que hay cuatro tipos genéricos principales de la entrevista informativa: la *accountability interview* o la entrevista que interpela por una rendición de cuentas sobre algún asunto; la entrevista experiencial, que sitúa al entrevistado más bien en su rol de observador o incluso víctima de lo que se está informando; la entrevista a expertos, que sitúa al entrevistado como alguien que tiene un conocimiento específico y/o de primera mano de lo que se está informando y a quien se le pide información de *background* y más técnica; y la *affiliated interview* o aquellos fragmentos de entrevistas que se insertan en los reportes informativos para ofrecer un rango de opiniones y de reacciones emocionales a la cobertura de algún hecho específico⁴⁶. Montgomery también matiza y agrega que, en la práctica, estas clasificaciones no son totalmente rígidas y existen casos de entrevistas mixtas, o casos en que una entrevista puede comenzar como un tipo y pasar a otro. En efecto, como se problematizó hacia el inicio de esta investigación, la personalización, conversacionalización e informalización del discurso público ha vuelto más difusas estas clasificaciones al mismo tiempo que el dominio de lo político y el entendimiento de lo público se han reconstituido a partir de las transformaciones del sistema y su

⁴⁶ Montgomery, para construir esta tipología general de la entrevista informativa, se basó en el análisis de entrevistas transmitidas en bloques de noticias en formato televisado.

cultura, abarcando los espacios domésticos y las micro-relaciones en las que el poder es disputado y negociado. Esto, por cierto, es lo que ha acentuado el proceso de mediatización de nuevos actores –como los músicos– como incumbentes de lo político.

Dicho esto, en el caso de los músicos las entrevistas suelen situarse en un punto intermedio entre lo que Montgomery entiende como la entrevista a expertos y la entrevista experiencial. Por una parte, ellos son expertos en su oficio y, aún más, en su propia obra, sobre todo si es que además de ejecutantes son los compositores de ella. Por otra parte, son observadores de su rubro y de otros músicos y, como parte de la sociedad, también se considera que son ciudadanos que se ven afectados por las contingencias y que, como personajes con cierta connotación pública, tienen cosas interesantes para comunicar al respecto. Además, por la vinculación esperada entre creación artística y contexto social.

Otro elemento del desarrollo de las entrevistas a considerar aquí tiene que ver con lo que Sivira Camacaro (2021) identifica como *papel de mediador* y de *traductor de una realidad* por parte de los periodistas, pues ello determina que en ciertas entrevistas prime una estructura más bien flexible en las cuales, si bien es el entrevistador quien mantiene el control durante la mayor parte de la conversación a través de la pregunta y la sugerencia de temas, en vez de imperar la determinación de los roles de interrogador e interrogado lo que domina es “la expresión de contenidos de calidad informativa co-construidos a partir de estrategias de compenetración en el desarrollo de los tópicos” (p. 102). Por lo mismo, las fuentes vivas de información pueden mostrar múltiples roles y no solo el de la condición primaria por la que son entrevistadas. O, situándolo en esta investigación, el músico no es entrevistado solo en su condición de músico.

Además, la *lógica comercial* de captación de público interviene en la definición del cómo se desarrollan dichas entrevistas (Charaudeau, 2003). Eso significa que las interacciones que se dan en esa conversación surgen a partir de la defensa de los intereses e intenciones de los respectivos participantes, las cuales están preestablecidas implícita y explícitamente. Mientras el entrevistado inicialmente solo quiere brindar el

contenido que considera conveniente –por ejemplo, la “venta” de una idea de las virtudes de un nuevo disco– en el periodista prima la búsqueda de alguna declaración específica y que sea lo suficientemente llamativa para “vender” la lectura del texto ya publicado, como una opinión categórica sobre algún hecho contingente. En ello, ambos interactuantes tienen en mente a grupos determinados de personas a quienes pretenden llegar con sus mensajes: los lectores habituales del medio de comunicación, otros músicos, seguidores del músico. Así, según Charaudeau, se van construyendo estrategias de interacción que, manteniendo un diálogo cómodo, cortés y colaborativo, apelan a aspectos racionales y emocionales que permitan abordar aspectos más íntimos del pensamiento y la vida del entrevistado que, quizás, no estaban inicialmente considerados como parte de la solicitud de entrevista.

Y, por supuesto, también hay que considerar que el acontecimiento –la entrevista– ha sido sujeto a un tratamiento editorial para su publicación, lo cual significa que al analizar la entrevista periodística como método de indagación en prensa escrita se debe considerar desde lo que Charaudeau denomina como el lugar de construcción del discurso de la máquina mediática. Es decir, desde ese texto como producto terminado, editado, y no desde el acontecimiento en sí mismo.

4.3 Análisis de las entrevistas

Como complemento contextual a la parte troncal de esta investigación, que es el estudio de las significaciones en las canciones, se recurrió a entrevistas dadas por los autores de esas canciones a prensa general y especializada para responder al tercer objetivo de la investigación: interpretar los discursos con los que los propios músicos abordan su comunicación de lo político en sus canciones (Bourdieu, 2002; Fouce y Del Val, 2017; Genette, 2001), específicamente a partir de entrevistas dadas a medios de comunicación. Coincidiendo con la argumentación de Fürsich (2009, 249), una comprensión más clara de la situación que rige la producción de los textos bajo investigación “agregaría un contexto importante al discurso textual y ayudaría a evitar los errores interpretativos obvios de los analistas”. Además, los estudios cualitativos se

sostienen en la convicción de que el ir hacia la gente promueve mejor el entendimiento de los fenómenos sociales y de las fuerzas que mueven a los humanos como lo que son (Taylor y Bogdan, 1987).

En concreto, se sometieron a análisis textual entrevistas dadas por los 19 músicos autores que considera este trabajo a prensa general y especializada, chilena e internacional, a propósito de la presentación de música nueva durante el período de estudio, con una extensión superior a los 10 párrafos –para así descartar una serie de artículos hechos a partir de entrevistas, pero breves y muy acotadas, que no profundizan demasiado en nada– y en las cuales el tema político esté abordado de manera relevante. Estos criterios de selección también permiten la consideración de los encuadres que los propios periodistas hacen de esos discursos. Para el análisis de las entrevistas publicadas en medios a propósito de la promoción de esas canciones y discos, se trabajó con material publicado entre 2005 y 2018 que estuviera accesible a través de sitios web de internet de medios de circulación nacional (e.g., La Tercera, Emol, The Clinic, El Dinamo, El Mostrador), internacionales (e.g., El País, Time Out, etc.) y especializados (e.g., Potq, Super45). Para hallarlas, se usaron las herramientas de búsqueda de Google utilizando las palabras claves “nombre [autor]” + “entrevista” + “política” y se revisaron las dos primeras páginas de resultados a partir de la fijación de intervalos personalizados de años de búsqueda. Esta división también permitió un análisis comparado respecto de los discursos hallados según el tipo de medio.

Toda esta operación dio un total de 121 entrevistas (ver Tabla 4.1). Si bien la totalidad fue leída y analizada, en los hallazgos que a continuación se reportan no se utilizaron todas debido principalmente a que se alcanzó el punto de saturación con antelación. También, por cierto, a partir de la factibilidad de una lectura que debe privilegiar su densidad y de las propias necesidades de la investigación; este análisis es complementario al de las canciones.

[Tabla 4.1]
Entrevistas a los autores en medios de comunicación analizadas
para la investigación (2005-2018)

Medios de comunicación	Autores entrevistados
-------------------------------	------------------------------

Nacionales generalistas

<i>The Clinic</i>	Anwandter, Mena, Gepe, Milagros, Cadenasso, Ilabaca, Chinoy
<i>El Desconcierto</i>	Pedropiedra, Moreno, Tijoux (2), Stern
<i>La Tercera</i>	Gepe, Ases Falsos, Tijoux (2)
<i>T13</i>	Anwandter, Milagros, Valenzuela
<i>Paula</i>	Anwandter, Mena, Ilabaca, Chinoy
<i>El Dinamo</i>	Anwandter, Gepe, Moreno, García
<i>Emol</i>	Valenzuela, Moreno, Stern
<i>Cooperativa</i>	Valenzuela, Ases Falsos, Moreno
<i>Biobío</i>	Ases Falsos, García
<i>CNN Chile</i>	Anwandter, Mena
<i>Qué Pasa</i>	Mena
<i>La Segunda</i>	Gepe
<i>Capital</i>	Gepe
<i>El Mostrador</i>	Ilabaca
<i>Revista Mujer</i>	Pedropiedra
<i>Revista Ya</i>	Ilabaca
<i>Radio U.Chile</i>	Stern
<i>El Ciudadano</i>	Stern
<i>La Hora Mujeres</i>	Ilabaca
<i>Puntofinal</i>	García

Nacionales de nicho (especializados)

<i>Potq</i>	Barría, Pedropiedra, Dënver, (me llamo) Sebastián (2), Moreno
<i>Super45</i>	Gepe, Milagros, Perrosky, Pedropiedra, Dënver
<i>Mus</i>	Mena, Barría, Pedropiedra, Dënver
<i>Melomanosmag</i>	Ases Falsos, Moreno
<i>Mutis</i>	Moreno, García
<i>Disorder</i>	Valenzuela, García
<i>Larata</i>	Dadalú, García
<i>Radiojgm</i>	Dadalú, Valenzuela
<i>Picnictv</i>	Dadalú (2)
<i>Soloartistaschilenos</i>	Gepe
<i>Musicapopular</i>	Milagros
<i>Rockaxis</i>	Perrosky
<i>Sonidosocultos</i>	Cadenasso
<i>Noizet</i>	Dadalú
<i>Canchageneral</i>	Barría
<i>Humonegro</i>	Dënver
<i>Causasybeats</i>	Ilabaca
<i>Ilustrado</i>	Ilabaca
<i>Loud</i>	Ases Falsos
<i>Parlante</i>	Chinoy
<i>Pousta</i>	(me llamo) Sebastián
<i>Rolling Stone (Chile)</i>	García
<i>Revistavelvet</i>	García
<i>Hogardecristo</i>	Stern
<i>Inmortal</i>	Stern

<i>Grupoarte</i>	Stern
------------------	-------

Internacionales

<i>Vice.com</i>	Dadalú, Valenzuela, (me llamo) Sebastián, Moreno
<i>Indiespot.es</i>	Milagros
<i>Hablatumusica.com</i>	Valenzuela
<i>Shangay.com</i>	Valenzuela
<i>Achtungmag.com</i>	Valenzuela
<i>Zonadeobras.com</i>	Valenzuela, Ilabaca
<i>Cancioneros.com</i>	Ilabaca (2)
<i>Lahojadearena.com</i>	Ilabaca
<i>La Nacion (Arg.)</i>	Dënver
<i>Worldgroove.com</i>	Pedropiedra
<i>Mehaceruido.com</i>	Pedropiedra
<i>Solo-rock.com</i>	Pedropiedra
<i>Efeeme.com</i>	Ilabaca
<i>Teoriapop.com</i>	Ases Falsos
<i>Conciertosperu.com.pe</i>	Ases Falsos
<i>Otracancion.com.ar</i>	Chinoy
<i>Ismorbo.com</i>	(me llamo) Sebastián
<i>Indiehoy.com</i>	Moreno
<i>Democracynow.org</i>	Tijoux
<i>Publico.es</i>	Tijoux
<i>Matrices-magazin.de</i>	Tijoux
<i>Nodal.am</i>	Tijoux
<i>Chicagotribune.com</i>	Tijoux
<i>Pikaramagazine.com</i>	Tijoux
<i>Publicoinfiel</i>	Cadenasso

4.4 El encuadre hecho por los periodistas

Es posible hacer la consideración de los encuadres que los propios periodistas buscan de estos músicos –y de sus creaciones– a partir de las preguntas que les formulan y la forma en que escriben y titulan tales artículos periodísticos. Lo que llama la atención inmediatamente es que si bien estas entrevistas suelen tener como propósito una noticia relacionada con la presentación de música nueva –como el lanzamiento de un disco o la realización de un concierto más emblemático– las preguntas suelen derivarlas hacia la contingencia e incluso explícitamente a la disyuntiva músico-política. Esto evidencia lo planteado anteriormente (Inglis, 2010; Shuker, 2017) en cuanto a que, para legitimarse, la prensa musical ha buscado convertir a la música popular contemporánea en un tópico que vaya más allá del mero entretenimiento.

Siguiendo a Figueroa-Bustos (2020)– es posible afirmar que se devela una intención de parte de los periodistas en cuanto a encuadrar mediáticamente a estos músicos *indie*, a través de las entrevistas, como voceros incumbentes de la contingencia política lo que, según se verá un poco más adelante, produce ciertas tensiones discursivas en ellos. Esto ocurre de manera transversal, independientemente de si se trata de una entrevista realizada por un medio nacional generalista, por un medio nacional de nicho o especializado, o por un medio internacional. Sin embargo, sí se detectan distinciones en cuanto al acento político de la entrevista, lo cual se verá un poco más adelante.

Del total de la muestra, en prácticamente la mitad de los casos (52) ya desde los propios titulares las entrevistas se encuadran desde la temática política. Para que se entienda gráficamente de qué tipo de encabezados se trata, a continuación se muestran cuatro ejemplos, tal como fueron publicados:

Alex Anwandter en Conversación CNN: “Estoy preocupado en Sudamérica por este sentimiento neofascista”

El músico chileno habló sobre los temas de contingencia que lo inquietan, además de parte de los preparativos de su próximo show en el Teatro Caupolicán (Publicado en *CNN Chile* el 13 de noviembre de 2018).

Francisca Valenzuela: “Todavía estamos en una sociedad con un sesgo machista importante”

Recientemente nominada a los Premios de la Música Independiente en España, la ‘Princesa del Pop Chileno’ conversó con T13.cl sobre su último trabajo discográfico y los acontecimientos políticos que han remecido al país, entre otros temas (Publicado en *T13* el 22 de abril de 2015).

Gepe: “El asesinato de Camilo Catrillanca es un punto negro más en la historia de Chile”

"Para mí, Jorge González es de los mejores compositores de Chile, es una persona muy admirable" dice el músico que hoy lanza Folclor Imaginario (Publicado en *El Dinamo* el 29 de diciembre de 2018).

Ana Tijoux: “Nos llenamos la boca con el feminismo mientras pagamos sueldos de mierda”

En entrevista exclusiva con *eldesconcierto.cl* por el día de la mujer, la rapera Ana Tijoux reivindica el aborto libre, tilda de fascista a Soledad Alvear y dice que obligaría a los poderosos a vivir con el sueldo mínimo. Ya trabaja en nuevas composiciones y debutará como actriz en una película sobre la revolución pinguina (Publicado en *El Desconcierto* el 11 de marzo de 2016).

En las bajadas de los títulos se informa que las entrevistas, efectivamente, se hicieron debido a razones artísticas: un *show* –en el caso de Anwandter– y la publicación de un disco –en los casos de Valenzuela y Gepe–. En la de Tijoux, la motivación para ese diálogo es distinta –la efeméride del Día de la Mujer– aunque igualmente se abordan noticias artísticas –nuevas canciones, un probable debut como actriz–. Los titulares, en cambio, optan por el encuadre político contingente.

Como se ve en esos ejemplos, en el caso de los medios nacionales generalistas hay un mayor énfasis en entrevistas más centradas en lo político en el caso de aquellos medios con una línea editorial más progresista o de izquierda como *The Clinic*, *El Desconcierto*, *El Dinamo*, *El Mostrador* o *El Ciudadano*, dejando en un lugar minoritario a aquella parte de la conversación vinculada con la noticia musical que motivó la publicación. Eso es visible tanto en las preguntas que se formulan a los músicos como en la forma en que están tituladas las entrevistas y en los textos introductorios que anteceden la interacción pregunta-respuesta. Esto puede explicarse también porque las respuestas de los músicos autores suelen estar alineadas con ese tipo de líneas editoriales. En CNN Chile, Biobío y Cooperativa, la totalidad de las

entrevistas de allí extraídas están tituladas con ese énfasis, lo cual puede explicarse por el carácter intrínsecamente noticioso de aquellos medios. De las 47 entrevistas hechas por medios nacionales generalistas, 30 se titulan de este modo. También tiene que ver con que el interés que un medio más generalista puede tener en estos músicos no tiene que ver primordialmente con lo musical, pues esa no es una prioridad de sus coberturas ni de sus departamentos de prensa.

Los medios nacionales de nicho o especializados, de los cuales por su carácter se esperaría que produjeran entrevistas más centradas en aspectos musicales, también tienen un énfasis en reproducir conversaciones en las cuales la dimensión social y política está muy presente. Si bien no hay diferencias importantes entre ellos, es posible destacar a Potq como un medio que tiene un mayor énfasis editorial en la inclusión de tal dimensión política en las entrevistas. Por citar un ejemplo, en la entrevista publicada el 6 de agosto de 2015 a Camila Moreno y que tiene como *leit motiv* la presentación en vivo de su tercer disco oficial en el Teatro Cariola de Santiago, la conversación transcurre por el concepto de género, la independencia y emancipación de las mujeres, la violencia, el acoso callejero, el matriarcado, los estereotipos corporales, la religión institucionalizada y el aborto; recién hacia el final de la entrevista hay párrafos que dan cuenta de algunos aspectos específicos de ese disco. Respecto de sus formas de titular, de las 44 publicaciones de nicho apenas 8 tienen títulos directamente relacionados con lo político, lo cual evidentemente puede atribuirse a que la prioridad de contenidos en estos casos sí tiene que ver con lo artístico. Los medios surgen desde ahí y sus lectores esperan ese tipo de contenidos.

Durante años se le consideró uno de los mejores letristas de su generación. Él, sin embargo, cree que es solo un efecto de vivir en «un mundo de ciegos». Inmerso en el ambiente de polémica que ha surgido a raíz de varias de sus opiniones, el líder de Ases Falsos habla acá de música y analiza el proceso tras «El Hombre Puede», el nuevo disco de su banda (Silva, 2016).

Así, por ejemplo, se presenta la entrevista al líder de Ases Falsos publicada por *Melómanos* el 22 de noviembre de 2016, titulada *Cristóbal Briceño: Rey tuerto*. Si bien esta bajada se hace cargo de ciertas vocerías controversiales protagonizadas por el

compositor principal de la banda, se enfatiza que “habla acá de música” y, en particular, de aspectos relacionados con la publicación de su disco. Incluso aspectos técnicos, como que fue grabado en cinta análoga⁴⁷, con “un sonido muy de sala de ensayo”.

En los medios de comunicación internacionales es llamativo el hecho de que si bien son mayoritariamente de nicho –cobertura musical– la dimensión política está igualmente enfatizada en las entrevistas con los músicos chilenos. En particular, las temáticas relacionadas con las disidencias tienen una presencia importante en las entrevistas. Pareciera que la tensión que ocurre en una sociedad más conservadora como la chilena en este tipo de ámbitos resulta de interés para medios de países como España, Estados Unidos, México, Perú o Argentina. También es posible que en sus sociedades también se trate de temas que están en plena discusión mediática y esta sería una forma de acercar las vicisitudes chilenas a ellos. Por ejemplo, en la entrevista a (me llamo) Sebastián que *Vice* –medio fundado en 1994 y cuya sede principal se encuentra en Nueva York– publicó el 28 de marzo de 2014, lo presentan como “el niño rosado”, le preguntan si se siente “un poco *queer*”, por la posición de su obra con respecto a la teoría de la disidencia de género y “cómo se puede volver político lo pop” a partir de estas cuestiones. En este tipo de medios, de los 29 artículos presentes en la muestra 14 tienen titulares que abordan la dimensión política. ¿Un ejemplo? El de la entrevista publicada el 28 de marzo de 2018 en el medio argentino *Otra Canción* y que dice lo siguiente: *Chinoy: “Somos semilla de rebelión”*.

4.5 El encuadre de los músicos como políticos a través de las entrevistas

Los discursos de los músicos sobre los que se basa esta investigación refieren a cuatro grandes dimensiones respecto de su vinculación con lo político, según evidencian los hallazgos del análisis: su autodefinición como músico político, la construcción de las

⁴⁷ En la actualidad, la mayoría de los discos se graban formato digital, pues además de ser uno más económico es más versátil para ciertas etapas posteriores como la edición y la mezcla.

letras, la composición de las músicas y sus consideraciones sobre el ecosistema político. Dentro de esas dimensiones –de las respuestas de los músicos autores– se encuentra una alineación con aquellos factores claves que, según Harvey (2008), han movilizado históricamente la inspiración en los procesos compositivos de los músicos: hay referencias al mundo cotidiano –la sociedad y las personas que la habitan–, a la experiencia vital, a lo biográfico, así como a un ideal compositivo y de referentes artísticos, y a sus públicos.

Respecto de la primera dimensión, dicha autodefinición como músico político transita desde el rol de visibilizador de realidades al de activista, se encauza a partir de sus orígenes e influencias y además se problematiza desde la independencia (lo *indie*). En el caso de las letras, se reflexiona sobre la manera en que escriben las letras y el sitio que le dan –en el contexto de la creación completa de una canción– y sobre la manera en que las letras se articulan con lo político. Respecto de la composición de las músicas, se refiere a la vinculación del sonido con lo social, con las identidades y también con una idea de lo chileno. Por último, sus consideraciones sobre lo político abordan el déficit democrático en cuanto a la identificación de una ausencia de liderazgos y partidos políticos competentes y respetables, y también en cuanto al punto de inflexión al que –afirman– estaría llegando el sistema social.

4.5.1 La autodefinición como músico político: de visibilizadores a activistas

Los autores chilenos aquí recogidos remarcan en entrevistas que tienen una relación con la contingencia del país, la que se expresa de alguna manera en sus actividades como artistas. Manuel García dice que se siente “parte de los movimientos sociales” (Barría, 2018) mientras que Gepe asegura que uno de sus propósitos como intérprete y compositor es sensibilizar a las personas respecto de ciertas situaciones para permitirles una apertura de mente que les gatille un razonamiento sobre ellas.

Como músico, uno ocupa una pequeña parte de la sociedad, pero hay que ocupar esa tribuna. Si hay una posibilidad de decir algo, habrá que decirlo. Si hay una necesidad de tocar en una toma o donde sea, hay que hacerlo. (Romero, 2018, s/p)

Pero a ese vínculo se le ponen límites. En general rechazan el carácter panfletario y militante del músico y defienden el carácter de librepensador. Es más, entran en tensión cuando perciben que se les está forzando a tomar una posición pública desde sus canciones.

Por ejemplo, Camila Moreno testimonia un momento particularmente complejo para la composición de las letras de sus canciones luego de haber marcado el inicio de su carrera con *Millones*. Dice que sufrió un bloqueo a partir de la presión externa que sintió en cuanto a que debía escribir canciones para apoyar a los estudiantes y otras temáticas contingentes y, además, a partir de su propio cuestionamiento respecto de cómo canalizar esta –como ella la llama– herramienta de comunicación. Es decir, sintió que tenía una suerte de responsabilidad social como artista ante la cual afirma haberse rebelado en ese momento: “Tengo que hacer canciones que hablen de los limones, o de cualquier estupidez, mientras sea lo que a mí me pasa” (Emol, 2012). Entonces, una manera de mantenerse como librepensante es sostener una relación de intermitencias con la contingencia.

En la misma línea, Ana Tijoux manifiesta su preferencia por aquellos artistas que “toman posición” y, aún más, considera que la neutralidad es violenta, pero simultáneamente reconoce que no le acomoda volverse una especie de vocera. “A la falta de referentes, todos buscan el suyo. Y en verdad uno está lleno de preguntas” (El Desconcierto, 2014). Es decir, se considera imposibilitada de posicionarse ideológicamente de forma monolítica, pero sí cree relevante hacerlo respecto de temas puntuales aunque no necesariamente desde una certeza.

Cristóbal Briceño reconoce el surgimiento de “un sentido de responsabilidad que sé que es dañino para mí pero es inevitable” a partir de la notoriedad pública que gana la música que compone para Ases Falsos (ConciertosPeru, 2015). Por su posición como artista mediatizado, entonces, cree que participar de la discusión social es prácticamente un deber.

Francisca Valenzuela también reconoce y acepta su rol de privilegio como comunicadora y dice que suele preguntarse de qué maneras puede aportar a las causas

que apoya, no solo desde sus composiciones, sino que también desde el activismo personal o desde la divulgación –en sus redes– del activismo de otros (Carvacho, 2018). Respecto de sus canciones, desde sus inicios ha creído que “hay que aprovechar el espacio para entregar un mensaje y hablar sobre los temas que preocupan” (Molina, 2009).

Entonces, se asume que no es posible separar al artista de los procesos sociales, pues estos también son ciudadanos que atraviesan por algunas de las mismas situaciones que aquejan a una mayoría. Idea que, en la literatura revisada para esta investigación, se encuentra tanto en Fouce y Del Val (2016), cuando refieren a la repolitización de los músicos *indie* en España, como en Harvey (2008), cuando explora cómo repercute la experiencia vital de los músicos clásicos en sus procesos compositivos.

Álex Anwandter ahonda en varias ocasiones en el proceso mediante el cual fue acercándose hacia lo político desde su música. Ubica al disco *Rebeldes* como un primer intento de cristalizar sus preocupaciones personales con los temas políticos de su contexto y, también, como un punto de inflexión en cuanto darse cuenta de que, al ser invitado a cantar a algunas marchas y tomas, interpretaba unas composiciones que “no tenían que ver con nada de lo que estaba pasando”. Y así como Briceño considera que vincularse con las contingencias puede ser dañino para un artista, Anwandter opina que también no hacerlo lo es. “Se me hace súper importante que los artistas se definan y actúen, en la manera que analizan y defienden su trabajo” (García, 2018). De todos modos, pone un matiz: no es necesario que lo hagan directamente en todas sus composiciones y, es más, lo considera una exigencia un poco absurda.

Respecto de ese rechazo a lo militante, Manuel García lo explica a partir del carácter negativamente moralista que esa postura puede tener:

Es mi posición y mi punto de vista como un personaje arrinconado, que no tiene que ver con decirle al otro el cómo tienen que ser las cosas. Me ahorro esa actitud moralista. Sí planteo, en lo posible, una sociedad mejor cumpliéndose la función del altruismo, pero que viene fundada en la confianza del otro y en reconocer los vicios, las incapacidades y las contradicciones. Desde ese punto vista, me deshago de la función de la canción social y de discurso. (Aravena, 2008)

Javiera Mena se encuadra dentro de los músicos visibilizadores. En efecto, es ella misma quien rechaza el término activista (“Yo soy artista”) y otros que ella asocia a este como “queja”, y afirma que su aporte al ámbito de lo político tiene que ver con otra cosa, con visibilizar. En su caso, el amor lésbico, su existencia y las discriminaciones a las que está sujeto. En otras palabras, vivir la disidencia más que hablar de ella para despertar la aceptación de las diversidades:

Me considero pionera en ese sentido, en Latinoamérica, en Chile, en habla hispana y hasta en el mundo. Creo que con ese aporte es más que suficiente. Y he ido a cantar a las marchas y todo bien, pero no me veo con el tiempo como para hacerlo. Sí siento que mi aporte a la causa gay es gigantesco. (The Clinic Online, 2015)

Al explicarse más en detalle, Mena afirma que su música es “muy política” tanto desde lo sonoro –la elección del electropop bailable como género a desarrollar, entonces, es un *statement*– como desde lo performático. Sobre esto último, refiere a algunos videoclips que han acompañado canciones –*Espada*– y a la puesta en escena de sus conciertos, como el del Festival de Viña del Mar 2016, “un show con puras mujeres” (Bahamondes, 2014; Torres, 2018). Y así como rechaza situarse desde el activismo, algo similar le ocurre con el rol de vocera. Si bien asume que puede ser considerada como referente de las disidencias por la exposición mediática que tiene, se resiste a opinar sobre las contingencias –sobre todo si no las conoce bien– porque hacer eso la obligaría a tomar posiciones más absolutas y poco móviles, algo en lo que –se entiende– no cree. “Mi política va para otro lado, que también es política” (Pérez, 2018).

Dadalú también se ubica desde un rol visibilizador. En su caso, en cuanto a contribuir a la destrucción de estereotipos físicos y de comportamiento que el modelo hegemónico establece respecto de las mujeres en la sociedad chilena (Ocampo, 2014; Rifo, 2018), rol que es político –en los términos en que se entiende el concepto bajo el prisma de los estudios culturales– a partir del despliegue de representaciones cargadas ideológicamente que le disputan los significados sociales a aquellos predominantes (e.g., Hall, 2003). Y Dadalú, al igual que Mena, esto lo lleva a lo performático:

Encuentro que sería bueno que las mujeres se radicalizaran en cosas súper simples más que en un discurso intelectual. Que intentaran ser ellas mismas con sus propias formas y hablar desde sus verdades cotidianas y simples; sería más efectivo que si viniese de una cosa mega rebuscada. (Ocampo, 2014)

Otros encuadran su rol más bien como mediadores entre la ciudadanía y las contingencias del país, a partir del desinterés de buena parte de ella. Cadenasso, al referir a este punto, hace un llamado a salir de cierto estancamiento e investigar y conectarse con el entorno pero no solo a un nivel de la política nacional sino que también respecto de la creación cultural del país. “No se queden en la superficie, hay que hundir un poco más la cabeza”, señala (Damiani, 2010). Fernando Milagros encuadra su rol de modo similar, en cuanto a lograr a través de las canciones que quienes las escuchan se hagan “un par de preguntas” sobre su entorno (García, 2017), es decir, que cuestionen la sociedad –neoliberal– en cual transitan cotidianamente. Pascuala Ilabaca asume ese rol mediador pero en cuanto a llamar a las personas a la recuperación del espacio público para comenzar a salir de un modelo que ha exacerbado el individualismo y la desconexión de la gente en cuanto miembros de una comunidad (Bustamante y Correa, 2018). Ella agrega el componente generacional que, considera, une a los músicos chilenos de los dos mil en cuanto a su potencialidad comunicativa, lo cual se conecta con lo problematizado al inicio en el marco teórico.

La dictadura lo oscureció todo, pero hemos retomado la salud. Mi primer año de colegio en Chile fue 1991, recomenzaba la democracia. De esos años salimos más o menos Camila Moreno, Chinoy, Nano Stern, Me Llamo Sebastián... gozamos de la libertad de expresión desde niños. Aunque aún somos un país retrógrado, nos hemos liberado del miedo. (Ferrer, 2016)

Hay otros autores que toman distancia de esta vinculación con lo político. Pedropiedra, por ejemplo, ha dicho que se percibe más bien como un *outsider* y que cree que en alguna medida todos los músicos se han sentido un poco así (Solorock, 2014), aunque sí valora a los compositores con arrojo, que “se tiran a la piscina” (Saavedra, 2009) pero lo dice más bien en términos de no autolimitarse creativamente ni repetir fórmulas (Vargas, 2014). Chinoy, cuando se le inquires por su compromiso con luchas sociales, por un lado responde que su rol de *trovador* implica tener cierta conciencia

(Bruno, 2018) pero por el otro considera que existe el riesgo de que el discurso se vacíe o se vuelva pura crítica, desatendiendo lo artístico (The Clinic Online, 2014).

Otras veces, la autodefinición como músico político surge de un autocuestionamiento por el oficio y el rol público que este puede y (quizás) debiera tener, más que de una certeza previa. Ahí aparecen términos como poder y privilegio, en cuanto al estatus mediático que permite la comunicación de mensajes. (me llamo) Sebastián lo explica del siguiente modo:

Empecé a preguntarme cosas –que muchos cantantes nunca hacen– y que es ¿por qué me voy a dedicar a cantar? ¿Sólo porque suena bonito? ¿O porque quiero decir algo? Ahí ya lo supe. Entendí que yo tenía un discurso, también por la onda de ser gay y no querer estar en el closet. (Ocampo, 2014)

Stern incluso, tras preguntárselo, reconoce que le incomodaría no aprovechar los escenarios que tiene para entregar mensajes que, remarca, no suelen estar en los medios de comunicación tradicionales (Gómez, 2016). Esa, entonces, considera que es su contribución a partir de ese poder:

Sí creo que hay que ser consciente de que uno como artista tiene el privilegio de tener una voz amplificada que te hace llegar a mucha gente, a muchos lugares en que uno no sabe que está llegando. Eso, en lo personal, ha sido lo más difícil para mí, darse cuenta de que las cosas, que esto ponte tú, que está siendo grabado, en 10 años más alguien me va a decir que lo encontró la raja o que me va a odiar, entonces eso es muy distinto al común de la gente. (Inmortal, 2018)

Tal autocuestionamiento implica, a su vez, una pregunta sobre la coherencia entre lo personal y lo artístico-público. Esa puesta en valor de la autenticidad es, como se ha visto, un rasgo predominante en el constructo discursivo de lo *indie*. (me llamo) Sebastián remarca que a los artistas que más valora les cree todo, desde lo que declaran en sus entrevistas a la ropa que usan en su cotidianidad. “Veo que hay gente que habla en sus canciones de cosas comprometidas pero también es importante vivirlo, porque o si no es falso” (Tapia, 2017). Manuel García ejemplifica la idea con su participación en una marcha, al contrastar el compromiso auténtico con el oportunismo: “Las canciones estaban hechas y los muchachos me las pidieron. No fui a hacer la canción del día para

ver si podía cantar para las 80 mil personas que se juntaban en esa marcha” (Cornejo, 2014).

El activismo de los autores se mueve entre esos límites ya mencionados. De todas formas, hay un caso que en sus declaraciones van una escala más allá sugiriendo incluso la posibilidad de participar directamente en política como representante en el futuro. En Barría (2018), Manuel García cuenta que ha recibido llamados de algunos dirigentes –no revela de qué sector político– para consultarle si le interesaría postular a algún cargo y, si bien, por el momento lo ha descartado reconoce que “es algo que me interesa bastante” y que “tal vez, más viejo, pasa por mi mente participar desde el mundo político”. Al mismo tiempo subraya que se trata de una responsabilidad mayor para la cual hay que prepararse.

En síntesis, en las entrevistas estos músicos se reconocen como incumbentes en lo político a partir de sus formas particulares de involucramiento con lo contingente, las cuales, a la luz de sus respuestas, tienen diferentes niveles. Puede decirse que estas van desde el actuar como un músico visibilizador –de problemáticas sociales, de causas, de formas alternativas de vida– o un músico mediador entre sus oyentes y las contingencias –con el objetivo de que estos se interesen por lo que pasa en sus sociedades– hasta el activismo mismo, que es involucrarse de manera más directa –e incluso personalmente– con una o varias causas. Y estas distinciones en cuanto a la forma de autodefinirse como músico político tienen su correlato con lo expuesto en los capítulos anteriores –los referidos a las letras y las músicas– en cuanto a que en ellos también se identifican formas diferenciadas de articularse con lo político que transitan por niveles análogos.

4.5.2 Orígenes e influencias

Hay quienes recurren a sus orígenes para explicar su posición política como autores. En esto, algunos destacan el haber estado rodeados por familiares que se ubican políticamente en la derecha e incluso en el pinochetismo y de quienes finalmente se distancian (como lo mencionan Pedropiedra, Milagros, Moreno y Gepe) así como también ciertos privilegios socioeconómicos, como el acceso a colegios privados (Nano

Stern, Pedropiedra). La explicación, por lo general, implica que el hecho de haber optado por la música como oficio y como sustento económico los separa de ese origen y al mismo tiempo los acerca a una vida más precaria e inestable como, presuponen, es la de una mayoría de la población. Milagros lo resume así:

Uno no es nada especial, tampoco. Soy una persona que paga el arriendo, que come, no hay nada del otro mundo. La gente cree que uno es, no sé po, “un artista”. Y yo tengo que ir al banco igual que todos. (Lavín, 2009)

Stern (Álvarez, 2017; Tupper, 2014) ahonda en las contradicciones que, a su parecer, existen en ese empoderamiento para finalmente justificar que, a diferencia de una mayoría de personas que han tenido esos privilegios, músicos como él no los utilizarían para perpetuar su estatus sino que para aportar a la disminución de las desigualdades:

Una persona sin contradicciones es una fantasía (...) En mí, la más fuerte es haber tenido una educación de privilegio, una situación de comodidad con mi familia y, sin embargo, ser en cierto modo sensible a la desigualdad y a la necesidad de un cambio. También está en cómo lidiar con el resentimiento gigantesco que me tengo que tragar constantemente por ser un *hueón* rucio, de apellido extranjero, de familia judía, de colegio cuico, pero que sin embargo cree en las luchas que están día a día forjándose, de las cuales participo con honestidad. Esa es una contradicción, por un lado propia y por otro con la cual soy constantemente bombardeado. (Álvarez, 2017)

La falta de esos privilegios también es destacada como un rasgo definitorio en el caso de quienes declaran ese origen, en su construcción como sujetos conscientes de las injusticias sociales. Chinoy se reconoce orgullosamente como *flaite*, “puntuó, con personalidad” y de una población –en San Antonio, Región de Valparaíso– en la cual “todos hablaban golpeado” (Lagos, 2008). Manuel García, quien vivió sus primeros años en el extremo norte del país, se reconoce como parte del mundo de la pobreza:

Me crié en la Población Miramar, en el cerro La Cruz de Arica. Es un poblado de casas de cholguán que fueron parte de una toma en el 70. Se fue convirtiendo en una población organizada, pero siempre precaria y marginal. Había muchas limitaciones a nivel de servicios básicos. Todo lo que se necesitaba quedaba en el centro de la ciudad. Ese es mi origen. (Díaz, 2012)

En mucha menor medida, los autores mencionan sus estudios superiores como un influjo de importancia en el perfil artístico que terminaron por desarrollar. Es el caso del propio García, quien califica como “potente” su vinculación con la historia a partir de haber cursado Pedagogía en Historia y Geografía en la Universidad de Tarapacá, la cual influyó su aproximación a las letras –a partir de los paisajes, épocas y temporalidades diferentes– desde el comienzo (Díaz, 2012).

Algunos músicos chilenos puntuales de generaciones anteriores son mencionados como modelos a seguir en cuanto a la manera en que se vincularon en sus épocas con las contingencias del país. De manera transversal, se suelen mencionar Violeta Parra, Víctor Jara y Jorge González. En el caso de Parra, se destaca una performance musical que se le percibe como *punk* por su aridez y transgresión en contraposición con lo bucólico; una rupturista que con autenticidad se enfrentó a la sociedad de su época. Gepe incluso atribuye a esas influencias su conexión con las problemáticas locales. “Gracias a la Margot, la Violeta y la Gabriela Pizarro, entendí que la sensibilidad de un artista tiene que estar para su pueblo” (Romero, 2018). Las autoras también destacan a Parra por el hecho de ser una mujer compositora en un país donde ellas, en general, no han tenido tanta visibilidad. Ilabaca la califica como su “santa patrona” (Penjean, 2010). Jorge González, el histórico líder de Los Prisioneros, suele ser rescatado por esta generación más bien desde el disco *Corazones*, uno más vinculado con el tecno que con el punk rock de sus inicios y con letras más bien íntimas, relacionadas con las problemáticas del amor. Pues, para los *indie*, también es considerable como una obra con ribetes políticos. Javiera Mena lo explica de la siguiente manera:

A Los Prisioneros, cuando salió el *Corazones*, todo el mundo lo criticó diciendo que era más liviano. Pero después te das cuenta que el disco es súper power y que tiene mucho contenido político. A eso voy con que la música no sea meramente protesta sino que contenga una descripción del entorno que es muy potente, tanto como nombrar en una lista las cosas negativas que están pasando. Hay otras maneras. Yo voy por ahí. (The Clinic Online, 2015)

4.5.3 Lo independiente como una política

Como se ha visto, el encasillamiento es algo de lo que estos autores huyen. En ese sentido, cuando lo *indie* se convierte para ellos en una etiqueta, en las entrevistas es rechazado como adscripción, y cuando lo *indie* es percibido como un espacio de expresión más libre, es aceptado. Por esto mismo, la relación con el concepto suele ser dual y ambivalente. Mahan, por ejemplo, lo valora en cuanto posibilidad de “crear un modelo propio que se adecúa a nosotros” (Toledo-Campos, 2014) mientras que Gepe explica que si bien él viene del lugar de “los valores del under, la cosa muy militante”, con el tiempo fue “trastocando” esas posturas para consolidar una vía más propia (Vergara, 2015). Francisca Valenzuela explica su relación con el concepto de este modo:

A mí siempre me queda la duda de a qué se refiere uno con lo de ‘indie’. Cuando surgió el concepto, se trataba de Sonic Youth⁴⁸, que rechazó el sistema institucional de las disqueras. En ese sentido lo soy, no tengo disquera multinacional, es un trabajo de equipos alternativos e independientes, un management y un sello local en cada territorio, no hay un músculo empujándolo todo. Pero no es indie en el sentido de que no hay un rechazo a la popularidad, porque creo que las cosas tienen que crecer de forma natural y en mi caso fue así, porque yo era muy indie, tocaba en bares, de repente hubo un boom y ahora toco en los 40 Principales de Chile. (Redacción HTM, 2012)

Javiera Mena entiende el concepto con un acento en lo generacional. Lo *indie*, entonces, sería una condición de base sobre la cual ciertos músicos de los 2000 han debido desarrollar sus carreras, diferenciándola de la que tuvieron los músicos de la década anterior. Los de los noventa, que tuvieron acceso a contratos con discográficas multinacionales, podían ser exitistas y denostativos con el éxito ajeno al mismo tiempo, y altamente competitivos; también, más cínicos y pesimistas debido –opina– al influjo reciente de la dictadura. Lo *indie*, para Mena, se opone a aquellas actitudes valóricas: puede ser más optimista y colaboracionista, más híbrido y cosmopolita –debido a internet– y no persigue el éxito como un fin sino como un medio para poder sustentar un desarrollo artístico propio. “La gente hace sus cosas sin preocuparse tanto de lo que

⁴⁸ Sonic Youth es un conjunto estadounidense formado en 1981 y que durante tres décadas fue uno de los principales referentes de la arista eléctrica y más *noise* del entonces llamado rock alternativo.

dicen los demás y por eso mismo están saliendo más interesantes” (Saavedra, 2006). Ese aspecto colaboracionista también lo destaca Dadalú, aunque ella lo ve más como un ideal a aspirar que como una realidad generacional: a su juicio, el afán por convertirse en un músico famoso en muchos casos ha mermado esa posibilidad que ella sí la visualiza en los músicos chilenos pre dictadura: “Antes las orquestas tenían un concepto súper socialista, onda mucha gente tocando para que suene sólo una cosa que inventó una persona. Todos trabajaban para lograr un fin” (Ocampo, 2014).

Lo *indie* también opera como una política de vida. La independencia económica, en ese sentido, es buscada como una manera de asegurar la independencia artística. Se asume una vida algo más austera –sobre todo entre quienes tuvieron la posibilidad de optar a carreras profesionales más rentables– y esta también es vista como un objetivo: una vida más al margen de la sociedad de consumo. Javier Barría asegura haberse construido un colchón económico entre derechos de autor y otras cosas. “Tengo una vida súper austera, pero me puedo dar la libertad de hacer lo que quiera” (Alarcón, 2016). Cadenasso cree relevante “desmitificar la figura del artista, bajar la música del Olimpo” (Publicoinfiel, 2012) y en ese sentido dice estar consciente y orgulloso de haberse diseñado una forma de vivir que es reflejo de su actividad musical:

Pienso que, hagas música o cualquier cosa, tu estilo de vida es a la vez el ejemplo, es la cosa en sí. No estoy de acuerdo con eso de tener un discurso y un estilo de vida diferente de ese discurso. Tiendo a pensar que tu vida es tu obra de arte. (Abalo, 2013)

Si bien es una expresión minoritaria, también llama la atención de que algunos autores usen –como antes se citó en Gepe– la palabra *under* para fijar sus orígenes o su sitio en el marco de la música nacional y, en ese sentido, rehúyan de la palabra *indie* o *independiente* que, como se mencionó en el marco teórico, es un concepto tensionado por su reciente puesta en valor como una suerte de moda. Por supuesto que se trata de conceptos que comparten muchas semejanzas, pero lo *subterráneo* implica más específicamente la no-búsqueda de lo que está en la superficie, es decir, el reconocimiento mediático más *mainstream* y masivo. Chinoy enfatiza que “estar en el *under* te permite guardar con respetabilidad cualquier tipo de movimiento artístico

o artista que aparezca” (The Clinic Online, 2014). Ilabaca también usa la palabra para contraponer la escena musical de Valparaíso, de donde ella procede, con la de Santiago. “Valparaíso es muy *under* y alternativo, todo experimental y nada producido. Santiago es todo lo contrario” (Salicrú-Maltas, 2011). Stern reconoce elementos en común con algunos de estos autores pero lo hace “más allá del hype que se generó alrededor”, declaración que puede leerse como un distanciamiento de lo *indie* como etiqueta de moda pero, al mismo tiempo, como una reafirmación positiva de lo independiente como espacio de expresión libre. Esto queda de manifiesto con lo que declara a continuación:

Hay gente tratando de “vender” cultura y, por otro lado, gente con la necesidad real de comunicar y hacer arte. Y, aparentemente, hay público dispuesto a recibir eso, sin ninguna parafernalia de por medio. (Tupper, 2014)

Las tensiones que se evidencian en esta sección a partir de la autodefinición pública de los músicos autores en términos de lo político se vinculan con el proceso de mediatización (siguiendo a Hjarvard, 2008) problematizado en el marco teórico y develan cómo se desarrolla en el contexto cercano y local aquella negociación de encuadre entre la prensa y este tipo de figuras allí citada (e.g., Street, 2012). Además, se relaciona con lo expresado por Harvey (2008) en cuanto a la relevancia que tienen para los músicos tanto la experiencia vital como los acontecimientos externos. Y las resonancias entre ambos.

4.5.4 Las letras: la manera en que las escriben y el sitio que les dan

Para estos autores chilenos, hablar de las letras también es un tema que produce ciertas tensiones. Si bien no existe una única forma de escribirlas, en general se coincide en que no hay un propósito tan rotundo en cuanto a comunicar un único mensaje, sino que más bien buscan escribirlas de tal forma que se les puedan distinguir más de una lectura. Esta estrategia opera incluso cuando toman la decisión de referir a hechos particulares.

Cuando habla del trabajo de escritura de letras, Camila Moreno admite: “Me cuesta hablar de temas puntuales” (Pinto, 2015). Ella, Milagros y Chinoy, refieren más bien a la observación –exterior e interior– para construir textos que no constituyan un discurso del todo racional. Más bien, uno sobre estados emocionales a partir de situaciones que pueden ser cotidianas. Letras que se puedan mirar –en rigor, oír– antes que leer. Milagros habla del armado de “un tejido con varias ideas” que produce una ambigüedad que le gusta para las letras; rehúye lo literal (Gutiérrez, 2012). En tanto, Chinoy lo explica así:

Son más imágenes que he visto, sí creo que se podría decir que son medias raras las letras por estar todas las imágenes un poco condensadas y no ser un discurso o una canción con un ideario. Es lo que me sale, es lo que la imaginación me trae a través de la palabra y la música. (Bruno, 2018)

Quizás es Mahan (Sotomayor, 2006) quien mejor explica el trasfondo –algo enrevesado– que cruza una mayoría de los procesos de escritura aquí señalados. Dice que, si bien las letras suele construirlas a partir de historias o ideas concretas que se le ocurren, al plasmarlas en palabras busca intencionalmente la ambigüedad y, por lo mismo, mezcla frases y palabras que permitan que se entienda cierta idea que quiso plasmar con otras un poco más difusas o abstractas. Refiriéndose a una canción en particular, pero en el entendimiento de que la respuesta es aplicable al resto, subraya que “la canción está abierta, es ambigua, puede ser lo que uno quiera, lo que se le ocurra. De eso se trata” (Ponce, 2010). Cristóbal Briceño complementa esta idea del siguiente modo: “Trato de que los temas y las letras sean como estas figuras geométricas de muchas caras; que no se distinga una sola lectura, sino que existan muchas miradas. Bueno, como todas las cosas en la vida” (Silva, 2016).

Estas explicaciones y reflexiones están en línea con el análisis de las letras ya expuesto en cuanto a que para hallar esas vinculaciones con lo político hubo que explorar las frases de maneras aisladas, fragmentadas, haciendo una de varias lecturas posibles. A la vez, son coherentes con lo planteado por Shields (2015) o Favoretto (2014) en la sección teórica en cuanto a la presencia –y necesidad– contemporánea de textos no lineales y que recurren a alegorías para comunicar.

Algunos autores también hacen referencia a una necesidad emocional personal, casi catártica, relacionada con la escritura de las letras. O al menos de una porción de ellas. Gepe, refiriéndose a *Gepinto*, su primer disco (Saavedra, 2005), habla de una situación terapéutica en ese proceso, de sublimar errores a través de las palabras. Moreno, ocupa la palabra catársis para referir a cierta necesidad liberadora de expresar rabias (Neira, 2014).

Respecto del lugar cronológico que ocupan las letras dentro del proceso compositivo, este es variable y puede ser de tres tipos: un lugar inicial, es decir, que primero se escribe la letra completa y luego se le compone una música, probablemente adaptando la letra ya creada a las modulaciones de la melodía vocal; un lugar posterior, es decir, que primero se compone una pieza musical –que puede estar un poco bosquejada o un poco más acabada– a la que luego se le escribe una letra que se considera acorde con la comunicación emocional de la melodía; un lugar intermedio, es decir, que letra y música se van trabajando de manera simultánea, lo que conlleva la generación de frases acotadas que progresivamente se van encadenando con otras en pos de un sentido que, como recién se dijo, no se busca que sea único. Uno podría intuir que cuando se escriben del primer modo el resultado es más lineal y hasta narrativo pero, como se ha visto, en efecto, pueden permitirse varios tipos de escritura y aquello es hasta deseable.

Cristobal Briceño, por ejemplo, al explicar su forma de trabajo evidencia ese tránsito por estos tipos (Loud.cl, 2012): dice que en ocasiones, puede ser la melodía la que mande o bien, si le aparece la urgencia de cantar sobre algo específico, es ese el motor que comanda. “Método fijo no tengo”, enfatiza. De todas formas, en general, trabaja las ideas musicales y los versos de manera paralela: “En el computador voy grabando melodías y arreglos y en una libretita voy anotando versos o ideas que después, si juzgo dignas de ser declaradas, voy fusionando”. Independiente de lo anterior, para (me llamo) Sebastián la letra de una canción no está terminada hasta que se entra al estudio de grabación, es decir, puede sufrir modificaciones de último minuto y a veces en ese cambio puede ingresar alguna referencia de lo contingente, lo que a su

vez permite una lectura política. “Siempre hago ese proceso como de revisar las letras, si tiene todo el sentido que yo quiero o también estar viendo lo que pasa alrededor, dejarla lo más viva posible, y que me haga sentido” (Morales, 2016).

También señalan motivaciones estéticas detrás de la escritura, como un factor de importancia. “Pasan varias cosas con las letras, a nivel fonético, a nivel sonoro, que te guste la palabra, lo que evocan las palabras, que obviamente es algo muy subjetivo”, explica Cadenasso (Abalo, 2013), mientras que Gepe subraya que intenta generar un equilibrio entre “la estética, la poética y la temática” en sus letras y que a veces toma decisiones —como lo ha hecho en títulos de canciones— para vaciarlas de significados demasiado evidentes (Chávez, 2014).

Los distintos periodos de los autores también han incidido en marcar diferencias en las maneras en las cuales se han aproximado a las letras. Una de las razones para aquello es el esfuerzo por evitar encasillarse en una única manera de componer sus canciones (otro gesto *indie*). En ese sentido, varios han transitado desde periodos de letras más simples y directas a otros de letras más intrincadas, y viceversa. Esto último, en general, se percibe como más artístico y menos aleccionador. Anwandter ha dicho que, en un momento, quiso escapar de “lo ultra explícito y concreto” para volver a “la cosa más abstracta y abierta a interpretaciones” (Alcántara, 2018). Y tiene una justificación para aquello:

Finalmente esto igual es arte, no son panfletos, esa es la idea. Hay todo un mundo de poesía y de lírica y de una tradición que tenemos en Chile y en Sudamérica que me interesaba explorar. (García, 2018)

Pedropiedra explica el tránsito de sus letras desde una posición inicial mucho más autobiográfica —siempre en primera persona singular— a otra más de narrador —a partir de una observación del entorno— y luego a otra más abstracta —a partir de la configuración de especies de paisajes mentales, pintados con palabras (Ascencio, 2014; Solorock, 2014; Alonso, 2016). Y, a veces, usando un lenguaje más común, “como lo que podrías oír en una conversación” (Saavedra, 2009) y en otras usando un lenguaje más poético pero “ñurdo”, es decir, “una poesía que no respeta las figuras literarias o la

métrica, los moldes o ‘leyes’ bajo los que se construye la poesía estricta” (Pinto, 2011). Tijoux y Gepe también dan cuenta de un tránsito, en cierto punto de sus carreras, hacia lo más simple y explícito. Ella comenta que se planteó la inquietud de escribir canciones que pudiera entender, por ejemplo, su hijo, y al hacerlo rechaza lo que denomina “hipérbole académica y compleja en las letras” (El Desconcierto, 2014) mientras que él enfatiza que dejó de hacerle tanto caso al instinto para reflexionar un poco más qué es lo que quería comunicar. “Encuentro menos sagrado el hecho de hacer letras desde la inspiración” (Vergara, 2015). (me llamo) Sebastián también adscribe a la simplicidad como su manera predominante de escribir las letras para “abordar los temas sin tanta cursilería, con cosas súper cotidianas” (Ocampo, 2014).

Las distintas formas de escribir las letras se cruzan con la utilización de una serie de recursos. (me llamo) Sebastián señala que las construye como si fueran obras dramáticas, una fórmula que –enfatiza– también está en las baladas y que se filtró en él a partir de oír la música que se ponía en la casa. “Es una reminiscencia de esa época de mi infancia cuando me hacían escuchar esas baladas horribles y buenas a la vez” (Ocampo, 2014). Manuel García utiliza una mixtura de elementos autobiográficos con cosas que extrae de conversaciones con otras personas, de la exposición a la cultura popular –de la poesía a la televisión– además de lo que denomina como ficciones y que describe como “imágenes que son estéticamente poderosas pero que no tienen que obedecer a grandes valores, ni ser éticamente correctas” (Aravena, 2008). Briceño comenta que algunas de sus letras han sido inspiradas por noticias que ha visto en los medios de comunicación y las cuenta como si fueran historias de personajes a los que observa (Carlos, 2013). El humor, en tanto, es referido como parte fundamental de las letras de dos autores –Dadalú y Pedropiedra– en cuanto vehiculizador de temas serios pero tratados sin mucha solemnidad. Ella le da un alto valor a esas letras y el escribir “algo chistoso o alguna crítica-chistoso” es precisamente parte de esa importancia comunicativa (Rojas, 2018). Pedropiedra comulga con la idea de que el arte tiene que hacer pensar, reír y llorar (Revista Mujer, 2012) y, en ese sentido, observa con cierta desconfianza la solemnidad excesiva:

El sentido del humor en mis canciones pasa por no hacer canciones según estas reglas “establecidas” por alguien. Es una tentación muy grande hacer letras serias que luego terminan saliendo muy pintamonos. (Pinto, 2011)

Finalmente, resulta más o menos evidente que la conversación sobre las letras no suele ser cómoda para los autores pues no desean fijar la significación de ellas mediáticamente pese a los intentos de los periodistas por cumplir, en los términos de Camacaro (2021), con su papel de traductores –en este caso, de la realidad del proceso creativo– a partir de la consideración de los entrevistados como expertos en su oficio y en sus obras (Montgomery, 2008). “En general no me gusta mucho explicar los pliegues que tienen mis canciones. Pierden la magia cuando las intento explicar, creo que es mejor mantener la oscuridad en ciertas zonas”, admite Milagros (Álvaro, 2012).

¿Cómo se vincula todo lo anterior con lo político? Esto quedará más claro en la sección que viene a continuación, pero de todos modos es relevante entender que la manera en que los autores escriben las letras y el lugar que le dan en el proceso creativo de sus canciones también habla de la importancia que le otorgan a la comunicación de un mensaje lingüístico dentro de ellas, así como de la voluntad de ser más explícitos o implícitos con las palabras. Y, en ello, lo que responden en las entrevistas mayoritariamente es que no buscan escribir letras rígidas, que indeludiblemente traten sobre un único asunto, sino que buscan escribir letras que se lean más abiertas a la interpretación. Algo que efectivamente ocurre con ellas, como se expuso en el capítulo de análisis de las mismas.

4.5.5 La manera en que las letras cruzan lo político

En sus declaraciones a los medios de comunicación, los autores coinciden en un cierto rechazo a lo que a veces denominan como canción panfletaria y a la cual entienden como aquella que se focaliza en la comunicación de un discurso político contingente –vehiculado por la letra– con un propósito de activismo ideológico e incluso partidista olvidando el tratamiento más artístico que, a su juicio, merece una canción. A propósito de esto último, otra crítica relacionada con la canción panfletaria tiene que

ver con que su lenguaje explícito es considerado como una obviedad facilista. Eso no implica que rechacen el involucramiento con lo político de sus canciones; simplemente, el modo y grado de vincularse que defienden pretende ser distinto del panfletario.

Álex Anwandter, quien es descrito por la prensa como uno de los autores más políticos de esta generación, es probablemente por eso mismo el que ha sido más claro en la verbalización de la anterior distinción: “No me interesa ser panfletario, ni porque me interesa ni porque siento que sea efectivo”. Para él, hay una diferencia crucial entre una canción con un mensaje político y una canción con una reflexión política; a esta última, que es con la que se identifica, la entiende como una canción cargada con ideas, más poética y también más personal. Eso, a su juicio, la vuelve más coherente:

Si yo simpatizo con la lucha del pueblo mapuche, yo creo que es sano tener un nivel de coherencia y credibilidad mínima que personalmente me impediría hacer una canción sobre los mapuches porque quién soy yo y qué sé de su lucha. Escoger las batallas no tiene que ver con que el próximo disco se trate del Río Puelo y la detención por sospecha, se trata de lo que te toca a ti más cercano y qué es lo que se te hace más urgente. (García, 2016)

Cristóbal Briceño, quien también suele destacarse en los medios por sus letras, sigue la misma argumentación. “Mi idea de las canciones coyunturales o contingentes es que aporten a algo al debate interno que uno pueda tener respecto a esos temas candentes, no tomar banderas o seguir machacando el mismo ángulo” (Silva, 2016). Esa reflexión o debate interno también es parte del propósito de (me llamo) Sebastián y las letras que escribe. “Creo que todo es político mientras tú generes una reflexión al final en las personas. Toda canción de amor que hable en contra del amor cursi, es política” (Ocampo, 2014).

Ana Tijoux también plantea matices a esa vinculación entre las canciones y las contingencias. Explica que una canción política con la que ella se identifica como creadora es aquella que recaba en los aspectos emocionales de las realidades y las personas y, por el contrario, la que no lo hace así a su parecer cae en lo publicitario o propagandístico, aspectos que califica como negativos (Bouza, 2015; Calvo, 2018;

Orozco, 2018). En ese sentido, abordar las problemáticas sociales desde lo emocional sí cumpliría con una función política adecuada, que para ella es la de la educación popular (Di Girólamo, 2016). Stern también cree que las consignas y los panfletos –palabras que él usa– son recursos que como autor trata de evitar, aunque admite que alguna vez ha caído en ellos (Alvarez, 2017). Cadenasso, en tanto, celebra el hecho de que –las letras de– uno de sus discos no está “lleno de consignas” (Publicoinfiel, 2012). Stern, finalmente, es bastante categórico en su diagnóstico sobre este punto: “Creo que nos hacen mal. Falta capacidad crítica, desarrollar nuevas ideas y proponer” (Alvarez, 2017).

Continuando con esa reflexión, precisa que ello no significa que no se acerque a las contingencias desde las letras. Al contrario, aunque matiza:

No es algo que hago de manera consciente o tenga una intención de hacer canciones con uno u otro contenido, simplemente son las cosas que estoy sintiendo. Y así como hay momentos intimistas para hablar de cosas muy privadas, hay otros momentos que, por una cuestión de indignación ciudadana generalizada de la que somos parte, es de lo que me nace cantar. Las cosas que me preocupan son las cosas que converso con amigos, familia; con las que mantengo diálogos conmigo mismo pensando. A la hora de escribir van saliendo. Me parece que vivimos en un tiempo de cambio profundo de las sociedades que habitamos y no es posible estar ajeno a eso. (Hernández, 2018)

Gepe complementa estas ideas con la consideración de que los autores contemporáneos a él se vinculan con lo político de formas diferentes y más personales, a diferencia del cancionero político chileno que él sitúa en la década de 1970, que percibe como más uniforme y partidista. “Hoy, los artistas se acercan a los temas políticos de distintas maneras. No se trata simplemente de denunciar, hay música no confrontacional pero que sí toca problemáticas sociales” (Venegas, 2018).

Entonces, el lenguaje utilizado para vincularse con lo político no suele ser directo ni explícito. A veces, incluso pareciera subliminal. Eso hace que a veces sea un tanto difícil hallar esa vinculación –como quedó de manifiesto en el capítulo de análisis de letras– e incluso que pueda considerarse que tal vinculación no existe.

Pedropiedra, quien cree que la composición de música tiene que ver con un ejercicio de “observación de los tiempos”, describe la vinculación de sus letras con lo político como solapada, a través del deslizamiento sutil de alguna crítica en alguna frase

puntual (Vargas, 2014). “Está abordada casi como una figura literaria, como más camuflado en poesía por así decirlo” (Ascencio, 2014). De manera similar, Javiera Mena habla de una “descripción del entorno” en términos de su vinculación con lo político (The Clinic Online, 2015), mientras que Milton Mahan habla de abordajes sutiles y “pinceladas de cosas críticas”, pues “hay cosas con las que uno no se puede quedar callado” (Toledo-Campos, 2014). Camila Moreno también refiere a frases específicas antes que a letras completas para caracterizar al modo en el cual se vincula con lo político y precisa que surgen más desde emociones como la rabia, la impotencia o la empatía que desde un acto intelectual (Emol, 2012). Esto permitiría al oyente –según ella– realizar su propia y particular vinculación con algún asunto contingente ante frases que se escuchan contingentes pero que no recalcan necesariamente en algo tan manifiesto. Esta última idea es compartida por Javier Barría, quien apunta a que hay realidades sociales que le gatillan escrituras –“nombrar lo que ha pasado acá”– pero solo en una fase inicial, pues después las letras toman un camino más autónomo (Ponce, 2007). Manuel García, en esa misma línea, subraya que le influye lo que pasa en la calle, “en el mundo común y corriente” y esto hace que, cuando está escribiendo, ciertas preocupaciones “se cuelen y se impregnen en las letras” (Barría, 2018) y añade que, por lo mismo, si bien se considera cercano a las luchas sociales muchas veces esto ocurre de una manera más espontánea que planificada (Díaz, 2012).

El propósito de denuncia, entonces, no está tan presente en las intenciones declaradas de estos autores. Como señala Anwandter, las letras cumplen con visibilizar ciertas cosas más que acusar al “culpable de todos nuestros males”: “Es más como de desenmascarar cosas que están medias arraigadas e implícitas en la sociedad” (García, 2018). Para (me llamo) Sebastián, así como no se vincula con la denuncia tampoco lo hace con la pontificación, por lo que cuando en las letras hay vinculación con lo político es a partir de vivencias (Millavil, 2013), personales o de cercanos:

No me gusta poner como consejos en las canciones. No me gusta decirle a alguien lo que tiene que hacer, entonces trato que mi obra sea solamente una exposición de estilos de vida alternativos. (Ocampo, 2014)

Esa forma a veces más tangencial de vincular las letras con lo político tiene como una consecuencia lógica el hecho de que no necesariamente hay alusiones políticas en todas las letras de los repertorios. Por lo general, se habla de motivaciones más heterogéneas y mixtas donde lo político y contestatario es solo una opción más dentro de otras. Stern describe un tránsito “de lo contingente a lo banal”, que en un momento puede ocupar el sarcasmo y luego hablar de amor (Gómez, 2016). Francisca Valenzuela explica su caso del siguiente modo:

Creo que hay como dos vertientes de inspiración cuando escribo. Primero está esa línea más confesional, visceral y biográfica; el “diario de vida musicalizado”, por ponerlo de alguna manera. Canciones como *Quiero Verte Más* o *Qué Sería, Corazón* o *Yo lo Busco* –hay amor, desamor, lujuria, inseguridad, pena, etc, sentimientos espontáneos que todos tenemos. Pero luego hay una segunda vertiente que tiene que ver con el querer decir algo puntual, una historia, un mensaje, una crítica. Que la canción en sí tenga una misión, sea contar una crítica cómica cinematográfica de un soldado chauvinista o el encarnar un revolucionario poético que convoca cambio. (...) En este caso creo que sí, naturalmente, ha surgido el interés de usar las canciones como plataforma de denuncia o manifestación reivindicativa. Ahora, creo que es importante también destacar que eso es igual de válido e importante para mí como también cantar cosas que no son denuncia ni reivindicativas; me gusta tanto hablar de revolución social o empoderamiento femenino como de conquistar al que me gusta o ir a bailar a la fiesta. Son todas piezas del mismo puzzle. (Nebreda, 2012)

Milagros complementa esta postura al explicar que si bien las letras se conectan con lo que pasa alrededor a partir de frases puntuales –lo que considera como inevitable– las decisiones artísticas están por sobre las intenciones de comunicar un mensaje particular.

No es algo muy predeterminado, no me siento a decir 'en este disco hablaré de política internacional'. Si es que en algún momento me sentara a pensar en qué es lo que quiero hacer en un próximo eventual disco tiene que ver más con lo estético que con otra cosa. (García, 2017)

En el siguiente apartado, se abordará lo que los autores declaran en entrevistas respecto del rol que tiene la música misma como parte de un proceso político relacionado, a veces, con la búsqueda de una conexión con una nueva idea de identidad chilena. En ese sentido, lo chileno en las letras –más allá de los aspectos contingentes ya

mencionados– también tiene una expresión política relacionada con la memoria y el olvido, con un país –anterior a 1970, se presume– que ya no existe y que se rememora con cierta melancolía y nostalgia. Cadenasso refiere como una de sus principales fuentes de inspiración para sus letras –y para construir lo que denomina su imaginario– a esa reflexión en torno del Chile antiguo, e incluso comenta que regularmente lee a autores nacionales –poetas, escritores, historiadores– de inicios o mediados del siglo XX (Damiani, 2010; Abalo, 2013). Barría se plantea inquietudes semejantes, las cuales han sido un punto de partida importante para la construcción de algunas de sus letras, en particular del disco *Estación Pirque*:

Empecé a elaborar ideas de lo que significan las demoliciones, la memoria, pensé en la gente que transitó ese lugar, pensé en mis abuelos, que están muertos y a los que podría preguntarle. Ahí dije que haría un disco alrededor de la memoria y los fantasmas. (Alarcón, 2016)

El mensaje parece ser que ese Chile del pasado –el previo a la dictadura y a la instalación del nuevo orden constitucional neoliberal– constituía una mejor sociedad, una a la cual añorar y observar como referente.

4.5.6 La música: su vinculación con lo social y con las identidades chilenas

La música para mí es muy importante, la musicalidad. Que la política no nos coma las canciones tampoco. (...) La política no está solamente en la palabra, también está en la manera de cómo uno se plantea la música. (Matices-Magazin.de, 2016)

Ana Tijoux condensa en esa frase una idea que está presente en declaraciones de todos los autores: que la música tiene un rol clave en la vinculación ideológica de las canciones, es decir, que esa comunicación no pasa exclusivamente por las letras. La búsqueda de una conexión con una nueva idea de identidad chilena, por ejemplo, es un proceso político que se expresa fuertemente en el desarrollo de algunas músicas de características híbridas, según es posible deducir de las entrevistas de prensa analizadas. Se trata de una chilenidad contemporánea que se opone a una anterior, que

ellos relacionan con ideas conservadoras e incluso con la dictadura, a través de símbolos como las efemérides patrias oficiales, la bandera y un patriotismo forzado y mercantilizado a través de productos publicitarios o expresiones nacionalistas que también abarcan expresiones en el fútbol y en cierto folclor.

Entonces, lo que estos autores hacen con la música folclórica según explican es, por una parte, tomar algunos de sus instrumentos para poder incorporar sus elementos tímbricos a sus canciones, lo que significa que no necesariamente los ejecutan de la forma tradicional y hacen con ellos lo mismo que harían con un sintetizador o una guitarra eléctrica; los exploran para hallarles nuevos usos, que les resulten adecuados para canciones de forma más pop y de espíritu independiente. Gepe subraya: “Hago uso del folklore chileno como hago uso de cualquier otro estilo” (Venegas, 2018). Y por otra parte, buscan acercarse a lo que definen como una especie de aura o sensación musical chilena que valoran y que, consideran, está presente en ciertos músicos históricos específicos: Violeta Parra y Víctor Jara y, con menores menciones, Margot Loyola y Los Jaivas. “Violeta Parra es un árbol de conocimiento e identidad, de relato y de reflejo chileno. No tiene igual y no lo va a tener tampoco”, enfatiza Camila Moreno (Pérez, 2015).

Esa aura chilena es solo un punto de partida o de referencia. Y es así por dos razones principales, según se declara: la primera es que la vida contemporánea más bien urbana evidentemente se distancia de aquella más campesina y rural, parte medular de la configuración sonora del folclor, por lo que no tendría mucho sentido forzar una relación entre esta generación de músicos más jóvenes con la experiencia vital de las más antiguas; la segunda es que así como se manifiesta un distanciamiento de esa chilenidad que se aprecia como más conservadora y de derecha también se hace lo mismo respecto de una sonoridad asociada con la izquierda que se considera rígida y a veces un poco pobre. Manuel García lo explica a partir de la distancia que dice querer mantener con el mundo del canto comprometido porque, por un lado, siente que “las generaciones trovadorescas en Chile han hecho música muy mala, muy fome” y, por el

otro, opina que “una trova atada a un estilo y una ideología me parece demasiado servicial” (García, 2007).

El acercamiento a sonoridades del folclor también se argumenta como una manera de distanciarse del rock. Esa dicotomía mantiene algunos de los elementos discursivos que esgrimían músicos chilenos de las décadas de 1960 y 1970 –como el antagonismo con un género musical de origen anglosajón percibido críticamente como parte de un proceso colonizador imperialista– pero agrega otros nuevos, como la asociación del rock con una masculinidad machista, con la romantización de una vida de excesos y con el afán neoliberal de convertirse en una estrella. Gepe y Álex Anwandter reflexionan de manera más extensa sobre este asunto en las entrevistas analizadas. El primero, plantea críticamente lo siguiente:

Esa cuestión es muy rasca la verdad, no tiene sentido para mí ni para mi generación. Me parece foráneo, en cuanto a sonido y a forma de vida. Hablar de rock n’ roll me parece absolutamente innecesario, una huevía rasca. Ahora estamos en otra, y tiene que ser otro el sonido, otra la formación. (Romero, 2018)

Anwandter pone el acento en el rock como un sistema de valores y costumbres del que le interesa separarse y denunciarlo incluso:

Mi punto es desenmascarar el aspecto ideológico y discriminador de esta pseudoestética, otra esfera más donde los hombres dominan y ponen las reglas. Es algo que muchos no quieren escuchar, pero ese no es mi problema. (González, 2017)

Sobre los aspectos instrumentales, los autores relatan sus encuentros con charangos, quenás y otros instrumentos latinoamericanos como verdaderos hallazgos personales. Puntos de inflexión que los hicieron reflexionar respecto del sentido más profundo de sus músicas y hacerse preguntas sobre el rol de las mismas como parte de un eslabón identitario local, tratando de establecer diferencias con la música anglosajona de la cual también son tributarios. Ana Tijoux cita sus viajes a Estados Unidos como experiencias que la hicieron replantearse su lugar dentro de una escena musical global, pensando de qué maneras poder aplicar técnicas del hip-hop –como el sampleo– sobre texturas sonoras latinoamericanas para lograr lo que ella denomina como “simbiosis” y

“mezcla”, algo que después profundizó con la grabación de instrumentos reales (El Desconcierto, 2014; Goodman, 2014); en efecto, aquello fue abordado en el análisis semiótico musical a partir de su canción *Vengo*. Pascuala Ilabaca también refiere a viajes realizados junto a sus padres, cuando era niña, por pueblos del país en los que conoció muchas fiestas tradicionales (Salicrú-Maltas, 2011). Gepe habla del descubrimiento, tras años de escuchar sobre todo rock independiente anglosajón, de un sonido –el folclor local– que le evocó familiaridad a niveles profundos:

Es lo más interesante que he encontrado a través de los años; el charango tiene esa cosa tan tosca, ingenua y sensible que me encanta; eso medio disonante (...) No es algo nacionalista sino que es una cosa familiar. Una cosa de lenguaje sobre todo. (Saavedra, 2005)

El ejercicio estilístico también es un proceso que, según relatan algunos de estos autores, también ocurre de forma inversa. Es decir, utilizando los instrumentos asociados al rock y el pop como las guitarras eléctricas o los sintetizadores de una manera que ellos consideran como más local. Pedropiedra habla de “colores” y “cuestiones más armónicas” que remiten a ciertas partes de Latinoamérica y que él comenzó a incorporar en su música de manera progresiva, también como un hallazgo y un darse cuenta de que allí había “un valor súper grande”; esto también pudo explorarse en el análisis que en esta investigación se hizo de la canción *Rayito-olita* (Tapia, 2017). Francisca Valenzuela considera que a veces la manera en la que se ha acercado al piano y a canciones de ritmo 3/4 ha dejado entrever un influjo folclórico, según ella, sin buscarlo deliberadamente.

El discurso de los autores que no han recurrido a instrumentos del folclor nacional para sus canciones de igual forma reafirma ciertos aspectos locales. Javiera Mena califica derechamente a su música como chilena, aunque nutrida de muchas otras influencias, y los aspectos nacionales los identifica en elementos que se encuentran en las letras, como los paisajes –la cordillera, los árboles– o la mirada retrospectiva a etapas claves del crecimiento, como la niñez (Gutiérrez, 2018). De todos modos, cabe hacer notar que los primeros desarrollos musicales públicos de Mena sí tuvieron un influjo mucho más emparentado con el folclor; pasa que no se cristalizaron en un disco –uno recopilatorio– hasta varios años después. En ese sentido, ella reconoce influencias

musicales de exponentes como Violeta Parra, Víctor Jara e incluso el grupo de música para niños Mazapán, que también tiene canciones con una veta folclórica (Saavedra, 2006).

Los procesos de hibridación musical son reconocidos y valorados por los autores –aunque no usan esa palabra– pues consideran que esa es la forma de generar un sonido con aspectos reconocidamente locales o regionales pero que, al mismo tiempo, sea parte de una oferta musical relacionada con la canción pop contemporánea, globalizable. En ese sentido, estos autores se reconocen como auditores de las más diversas músicas. Manuel García afirma: “En mi casa puedo pasar sin problemas de un disco de Atahualpa Yupanqui a otro de Abba; no me doy ni cuenta. Es algo que tengo desde la infancia” (García, 2007). Perrosky, por su parte, admite influencias de músicos callejeros en una propuesta sonora que en primera medida se relaciona con el blues y el rock garage estadounidense. Una música citadina que es más simple, despojada y hasta primitiva – que, además, asocia con grabaciones del folclor como las de Violeta Parra– y le interesa capturar aquello en lo suyo (Correa, 2007). Milagros, de manera contundente, ahonda sobre estos aspectos:

Lo popular, la tradición del folclor, me gusta mucho, pero creo que sí o sí hay que mestizarlo, mezclarlo, renovarlo... y transformarlo en otra cosa. Porque si no, como pasa con todas las disciplinas, se queda en un museo (...) La única manera de instalar un discurso propio, de orgullo sobre las raíces y de identidad frente al público, es pervirtiendo y dando vueltas los conceptos y haciendo otra cazuela (...) Los gringos han sido los más hábiles en vendernos su cultura, y pienso que se puede intentar doblarles la mano a través de sus mismos medios, pero desde nuestros barrios, con nuestros errores y con nuestra estética. (García, 2017)

Ilabaca profundiza en estas ideas y afirma que lo que están haciendo algunos músicos de su generación es, a partir de la hibridación, rescatar al folclor nacional de ese proceso iniciado en 1973 tras el golpe militar que lo “militarizó y estandarizó”⁴⁹

⁴⁹ Juan Pablo González (2011) explica que tras el golpe militar hubo una reacción del folclorismo nacionalista –de la zona central– a la incorporación de influencias latinoamericanas y en particular de las andinas en la canción chilena y a la libertad con que, hasta entonces, se manejaban los rasgos del folclor local en ella. Las nuevas autoridades militares consideraban que esos elementos simplemente no eran chilenos, por lo que había que erradicarlos.

(Salicrú-Maltas, 2011). “La idea de la pureza, para mí, está en la mezcla más que en la vía única. Estamos expuestos constantemente a todo tipo de influencias, y eso es muy bonito. Somos de todas partes y de ninguna” (Ferrer, 2016).

Lo que los autores comentan, efectivamente, es escuchable en las elecciones sonoras de estos autores a la luz de los hallazgos ya expuestos en el capítulo anterior. Tal como señala Tijoux, lo político también está en la manera en cómo se plantea –y se oye– la música y, en aquello, los dos elementos que más se abordan en estas entrevistas –la construcción de una nueva identidad musical relacionable con lo chileno y la predilección por procesos intensivos de hibridación musical– emergieron con contundencia en el análisis sonoro.

4.5.7 Lo político: sin líderes ni partidos

El tipo de preguntas relacionadas con política que les hacen en las entrevistas también se encuadran en un punto intermedio entre lo que Montgomery (2008) entiende como la entrevista a expertos y la entrevista experiencial, a partir del entendimiento del músico autor como personaje con connotación pública vinculado con su sociedad. Estas preguntas se pueden dividir en dos tipos: las que inquietan algún comentario –una toma de postura– respecto de alguna contingencia, ya sea del ámbito local o del ámbito internacional; y las que inquietan sobre el rol que el músico debiera desempeñar –como figura pública– ante esas contingencias. Las respuestas al primer tipo de preguntas suelen ser bastante claras y contundentes, pero las respuestas al segundo tipo de preguntas son algo más difusas.

Si bien se podría deducir a partir de sus respuestas a las preguntas sobre contingencias que el grueso de los autores se ubica a la izquierda del espectro político, en general rehúyen de esa etiqueta con una argumentación que apela a la falta de liderazgos e instituciones representativas confiables –lo que está en línea con la desinstitucionalización contemporánea abordada en el marco teórico– y a la resistencia a adscribir posiciones ideológicas que consideran totalizantes, rígidas y acríticas –lo que

está en línea con las distancias que marca lo *indie* en pos la autonomía—. Tijoux explica así este último punto:

Tengo muchos conflictos con todas las verdades absolutas en general. No soy creyente, entonces cualquier referente muy grande a mí me hace ruido siempre (...) Esas cosas de las verdades absolutas me asustan, sobre todo porque todos son dueños de la verdad, y hay tantas verdades como puntos de vista. Hay cosas que son claves pero los caudillismos me dan miedo porque el poder corrompe, tiene que rotar. (El Desconcierto, 2014)

Cristóbal Briceño se plantea desde un lugar similar al manifestar que la adscripción absoluta a un sistema de partidos es “para espíritus perezosos que necesitan que les entreguen un sistema armado y no tener que darle muchas vueltas sino adherir” (ConciertosPeru, 2015). Milton Mahan afirma tener una “sensibilidad de izquierda” y remarca que con Dënver han tocado en manifestaciones para apoyar ciertas causas, pero al mismo tiempo declina situarse desde una organización específica porque, a su juicio, “hay gente sucia en ambos lados” (Toledo-Campos, 2014). Pascuala Ilabaca se autodefine como “una librepensadora” y explica su distancia con la política partidista a partir de una anécdota vivida en una de sus giras por Europa:

No soy una persona política, no voto y tampoco tengo cercanía con algún partido, pero me interesan los problemas que afectan a la sociedad en general, a la cultura, al medio ambiente, a los derechos básicos de personas, a los pueblos originarios, temas que deberían ser primordiales, pero que para los políticos no existen. En eso fui clara con los alemanes, cuando me presentaron como la representante de la nueva música de izquierda de Chile, les dije que no tenía posición política, que mi parada era poética. (Salinas, 2013)

Respecto de la derecha, sí hay un consenso más claro en cuanto a rechazarla y particularizan a la derecha chilena a partir de su relación tanto con un modelo económico y social que se considera abusivo —el neoliberalismo— como con valores conservadores que se califican críticamente. Todo esto, cristalizado en la dictadura de Pinochet y su herencia institucional, que tiene como base la Constitución de 1980. “La derecha en Chile es muy poderosa, muy metódica, ningún pelito se le cae al piso, ya que no bailan, no leen, no tienen ritmo, nada se les va de la mano, son seres monotemáticos”, opina Chinoy (Bruno, 2018). En ese sentido, ante la pregunta de si han votado en una

elección específica y por quién lo hicieron, la justificación para esa decisión está más bien en un voto contra la posibilidad de que gane el candidato de derecha que en un voto convencido a favor de alguien. “¿Por qué la gente votaría por alguien que representa el lucro en la educación, las AFP, las Isapres? Eso no me cabe en la cabeza”, argumenta Gepe (Romero, 2018).

Respecto de liderazgos políticos puntuales, en términos generales se expresa algo similar a lo dicho sobre la adscripción al sistema de partidos tradicional: hay una desafección y un vacío. Eso se explicaría, en parte, por el afán de perpetuarse en el poder de una generación de figuras: “Son pocos los políticos que se retiran o entienden que debe haber una rotación. Se ve como un ejercicio vitalicio”, puntualiza Cadenasso (Publicoinfiel, 2012). “Hoy en día no existe una figura que sea magnética, que tú digas yo quiero seguir a esta persona, creo en sus ideales, quiere generar un cambio, quiere generar una contribución”, dice Francisca Valenzuela (Cooperativa, 2011). Esa carencia de liderazgos es sentida y vista como un problema por algunos autores para el avance del país. Manuel García considera como una necesidad clave la aparición de representantes que estén bien articulados con las demandas e inquietudes de las personas (León, 2017) para poder darle un giro a Chile, mientras que Stern cree que aquellos que deben entregar “esa visión, un aire renovador” tienen que ser líderes jóvenes (Gómez, 2016).

En esa dirección, algunos consiguen destacar a ciertas personas que, en general, se encuentran ligadas al Frente Amplio, coalición surgida en enero de 2017 y conformada por partidos y movimientos políticos de izquierda que se presentan como una alternativa a la Nueva Mayoría o ex Concertación. Tijoux, por ejemplo, considera interesantes a Gabriel Boric y Giorgio Jackson (Di Girolamo, 2016), quienes surgieron desde las movilizaciones estudiantiles como dirigentes y que luego llegaron al Congreso desde esta coalición. Manuel García también sitúa a esta “nueva camada” desde su advenimiento con la llamada revolución pingüina (León, 2017). Ese aspecto generacional también es señalado como una virtud a apreciar, pues también responde a un contexto distinto al de los políticos más antiguos, calificados como más dogmáticos y con un respeto menor por la diversidad. Pascuala Ilabaca lo expresa del siguiente modo:

En Chile es bonito cómo se construyó el movimiento de los estudiantes, primero los pingüinos, que fue todo un germen que logró generar un movimiento social; se logra organizar y genere permanencia, que ahora está en el Congreso haciendo presencia, y en todo el Frente Amplio que siguió. (Bustamante y Correa, 2018)

Francisca Valenzuela lo encuadra así:

Nosotros tenemos ahora una generación de diputados que son todos jóvenes, todos sub-30, increíbles, neutros, intentando renovar el sistema, desempolvarlo. Ojalá aparezcan personas así, porque está difícil. (Rei, 2014)

Stern va un poco más allá y, a partir de la votación obtenida por la candidata presidencial del Frente Amplio en 2017, Beatriz Sánchez (20,27%), se atreve a sugerir que “creo que ahí está el futuro de los cambios” (Inmortal, 2018).

Yendo un poco más allá en esta idea de que pareciera ser importante que los jóvenes –como los impulsores del Frente Amplio– se vuelvan a interesar por la política y participen de ella como agentes de cambio, Manuel García la encuadra desde dos ópticas adicionales: primero, que cuando la sensación de disconformidad se extiende por un tiempo prolongado, termina por socavar las bases de las sociedades; y, segundo, que la política no solo se juega en la institucionalidad partidaria sino que también en la vida cotidiana. Eso último, se conecta con la definición de lo político problematizada en el marco teórico. “Cada persona tiene que hacerse responsable de esa parte país que le toca también. Cómo cada uno enfoca su propia vida, su reflexión, su participación política” (León, 2017). Esto, además, va en línea con lo que expresan algunos autores en cuanto a que la figura del dirigente político ha dejado de ser relevante –para la ciudadanía– en pos de un incremento de la importancia de la agenda política. Valenzuela lo explica del siguiente modo:

Creo que hay un giro en el paradigma; ya no importan tanto los políticos, importan las cosas, que pasen cosas: que la reforma educativa suceda, que se apruebe el matrimonio homosexual. Yo creo que a la gente ya no le interesan las personas que están allí, le importan las causas. (Rei, 2014)

4.5.8 Una sociedad en un punto de inflexión

El sistema económico, político y social predominante –el neoliberalismo– evidencia sus falencias de manera cada vez más dramática, entrando en una crisis que también es existencial pues tiene que ver con el sentido cotidiano de las vidas de las personas. Este diagnóstico es bastante compartido por los autores, a partir de las entrevistas en las que han abordado estos tópicos y si bien la reflexión tiene que ver inicialmente con la situación de Chile, a veces también se extiende la misma idea en su observación al resto del planeta.

Se estaría llegando a un punto de inflexión y, para describirlo, los autores utilizan en las entrevistas definiciones como “momento de ebullición”, un “límite”, una “crisis”, un “colapso”. Como se dijo recién, este tendría una dimensión más macro –universal– y otra que se expresa en pequeñas cotidianidades como, por ejemplo, una que describe Manuel García:

Si bien es cierto, las madres antes también trabajaban hasta tarde y ver a los jóvenes jugando afuera en la calle era un paisaje de ‘pucha no he estado con mi hijo en todo el día’, ahora verlos metidos en un teléfono es más triste. (León, 2017)

La dimensión más macro tiene que ver, como lo expresa Valenzuela, con una falta de confianza general, con un desencanto con las instituciones democráticas y las grandes corporaciones económicas, así como con “la segregación intrínseca a la sociedad latinoamericana” (Rei, 2014) que, para Moreno, en el caso chileno se relaciona directamente con “la manera asquerosa” en que se ha hecho permear el neoliberalismo las últimas décadas en ámbitos como la salud, la educación y la explotación medioambiental:

En Chile nos están cagando todo el rato los políticos. No se puede confiar en nadie y lo grotesco que están haciendo está pasando a otro límite; está demasiado expuesto. Yo tengo el presentimiento de que las cosas están llegando a un límite donde todo va a colapsar. (Pérez, 2015)

Esta sociedad definida –unos años antes del estallido social chileno– como en un punto crítico y de inflexión se proyecta que podría derivar hacia escenarios divergentes,

algunos oscuros. La mayoría, sí, tiene esperanzas en que el modelo imperante deberá ceder y, finalmente, cambiar. Una minoría advierte ciertos peligros que esa disputa puede traer, como la arremetida de una derecha más reaccionaria que busque mantener a toda costa su modelo. Anwandter y Cadenasso se plantean desde este último escenario. El primero, a partir del ascenso electoral de figuras como Jair Bolsonaro y Donald Trump en el continente: “Estoy preocupado en Sudamérica en general, Chile incluido, con este sentimiento neofascista, como se la ha llamado, que es un sentimiento ultraconservador, reaccionario, que quiere acallar a las minorías y retroceder en progresos sociales en décadas” (Mardones, 2018). “No hay que operar desde la premisa de ‘todos pensamos que en estos tiempos no deberían existir presidentes fascistas’, porque esa premisa está muy equivocada” (Alcántara, 2018). Por su parte, Cadenasso ve difícil que quienes han acumulado poder cedan a las demandas de una mayoría de la población y, en ese sentido, piensa que si llegara a la presidencia alguien que efectivamente planteara hacer reformas radicales al modelo, “lo más posible es que le hagan un golpe de Estado” (Abalo, 2013). La visión más esperanzadora se sustenta en la convicción de que la crisis sistémica puede ser un motor para que se produzca un cambio positivo a partir de la revitalización de los movimientos sociales. “Son la única arma que tenemos”, opina Moreno (Pérez, 2015), mientras que Valenzuela destaca a quienes, además de exigir, son proactivos “en función de una mejoría general en una sociedad como la nuestra”, proponen y fiscalizan (Tapia, 2015).

4.6 La prédica y la práctica

Al vincular lo que los músicos dicen en las entrevistas con lo que se comunica en las canciones, según el análisis de letras y músicas, se encuentran matices que se explican en primera instancia al considerar las diferencias entre los medios vehiculizadores de mensajes: el artefacto canción versus el respectivo medio de comunicación escrito. Esto es más evidente cuando la temática de la entrevista refiere a cuestiones más concretas de la política contingente, pues aquellas preguntas requieren respuestas más precisas

mientras que las canciones no. Aquello tiene como consecuencia el hecho de que las entrevistas en sí mismas pueden dejar la percepción –equivocada– de que los repertorios de estos autores abordan la contingencia de forma más consistente y explícita, lo que en el capítulo sobre las letras se ha visto que no es así. Sobre todo, en aquellos autores que se muestran más enfáticos en sus opiniones políticas en estos diálogos con periodistas.

El caso de Manuel García se destaca en ese sentido. En las entrevistas se muestra bastante implicado en las contingencias y las luchas sociales, mientras que el análisis de sus canciones muestra que en ellas la vinculación es mucho más tangencial, con el uso de un lenguaje más bien simbólico; el músico ha revisitado parte del repertorio de Violeta Parra y muy especialmente de Víctor Jara, lo que posiblemente también contribuye a generar una imagen pública de él como un artista comprometido en un sentido del que, por cierto, él mismo ha buscado distanciarse según se ha explorado en esta sección.

En lo que sí hay más convergencia es entre las explicaciones que se dan sobre la escritura de las letras y sus formas de vincularse con lo político y lo que efectivamente develó el análisis mismo de sus canciones. En las entrevistas suelen remarcar sus esfuerzos por escribir canciones que ocupen un lenguaje sencillo pero de significaciones abiertas, incluso ambiguas, que algunas veces se articulan con las contingencias con más potencia y de forma más explícita pero otras veces no, que no pretenden ser moralistas ni dictar a quienes las escuchen lo que tienen que pensar sino más bien llamar a la reflexión y al cuestionamiento –a veces más intenso– respecto de algunos aspectos sobre la sociedad que se habita, visibilizando algunas situaciones generales y otras particulares. Y, en efecto, en el análisis de las letras se pudo ver que una mayoría de ellas se posiciona desde esas maneras, lo que por una parte hace un tanto difícil hallar –a veces– esa vinculación con lo político en ellas y por la otra las vuelve más flexibles y dinámicas, siendo posible articularlas con más problemáticas a lo largo del tiempo; no se encuentran capturadas o encapsuladas por una contingencia particular aunque sí por el tipo de modelo socioeconómico bajo el cual estos autores se han desarrollado y el cual – como allí se dijo– es sentenciado de forma crítica y descrito como uno en crisis.

CAPÍTULO 5. COMUNICACIÓN EN LOS VIDEOS

Esta visión está /
Yo la veo venir /
Se me aparece.

(Javiera Mena, *Al siguiente nivel*, 2006)

Surgido en el mundo contemporáneo y massmediático, el videoclip es un género audiovisual cuya función originaria es comercial: la promoción de una canción representativa del trabajo –el disco– que la alberga, a la que se le denomina *single*. Junto con constituirse como un soporte publicitario de los productos de la industria discográfica, también contribuye a la difusión de los respectivos músicos que interpretan esa canción y, en consecuencia, de una determinada forma –ideológica, valórica– de pensar, actuar, vivir que, a su vez, está vinculada con ideologías y valores propios de los géneros musicales con los que se identifican y de los cuales se nutren para elaborar sus composiciones.

Sobre las características más sobresalientes que definen al videoclip para diferenciarlo de otros géneros audiovisuales, Sedeño (2007) refiere a su propósito publicitario en convivencia con el ideológico y con su afán de crear modos de comportamiento, estereotipos sociales y referencias culturales y vitales, y especialmente a su punto de partida, que siempre resulta del intento de asociar unas imágenes a una música siempre preexistente, anterior. Junto con aquello, propone una definición que aborda otros aspectos que son de interés para esta investigación:

El videoclip es un género audiovisual, un modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y el sonido, con una intencionalidad global coherente a través de un conjunto de recursos estables y uniformes de naturaleza temática, enunciativa y retórica. En el videoclip, esta estrategia de regularidad general es sustituida por un conjunto de irregularidades de todo tipo que parte de todos los géneros y los pone en crisis (los transforma y los cita), de forma que sería más procedente hablar de macrogénero (son posibles todas las mezclas caprichosas entre géneros), intergénero (especie de género multimedia, donde la música, la imagen y el texto forman una especie de conducto multimedia) se desarrolla sobre la mezcla y combinación de recursos formales y retóricos de procedencia indistinta. (Sedeño, 2007, parr.6)

En el detalle, hay varios aspectos adicionales que caracterizan a este formato y a los cuales también apunta Sedeño. Respecto de la estructura, al seguir o imitar los movimientos de la música esta tiende a ser cíclica y episódica más que secuencial-narrativa. Por eso mismo, el videoclip no suele entregar información que le otorgue una mayor capacidad narrativa a la imagen que muestra como nombres de personajes, lugares o la motivación de ciertas acciones que pudiesen ocurrir en él. Y cuando sí hay una cierta narrativa, suele estar inmersa en un aura misteriosa, en un sentido que no se cierra, pues lo que se busca es dejar expuesto más bien un concepto que una historia. Uno que, además, pueda ser reconstruido –adivinado– por el propio espectador. Y al igual que la estructura, las temporalidades también son diversas y fragmentadas, pues puede intensificar, ralentizar, condensar y/o romper la coherencia interna de lo que se muestra:

La mayoría de los teóricos sobre el vídeo musical insisten en su naturaleza antinarrativa, propia de un tipo de pastiche postmoderno que, de hecho, gana energía en oposición a las convenciones narrativas clásicas. Otros opinan que trabajan como partes de películas o shows televisivos. El hecho es que la mayor parte de los vídeos musicales tienden a ser no narrativos. Y cuando lo son, no encarnan narrativas complejas ni complican sus historias. (Sedeño, 2007, parr.30)

5.1 Tipología del videoclip

Para objetivos analíticos, la propia Sedeño propone una tipología del videoclip, clasificación que atiende a su mayor o menor interés por el desarrollo de lo que llama *programas narrativos*, y a su vez alude a aquellas que son más habituales en la terminología y tradición crítica –no únicamente semiótica– sobre el videoclip musical, las cuales dialogan y se entrelazan. Para esta investigación se consideraron relevantes estas clasificaciones y fueron utilizadas en el análisis a una muestra acotada de videos, poniéndolas al servicio de la exploración de la comunicación de lo político. A continuación se mencionan y explican:

a) Videoclip narrativo: es aquel en el cual puede vislumbrarse un programa narrativo, con desarrollos secuenciales más convencionales que narran algún tipo de

historia. Aquí, la relación de la imagen con la canción puede ser de tres tipos: lineal, cuando la imagen repite –muestra– la letra de la canción frase por frase o palabra por palabra; de adaptación, cuando se estructura una trama paralela y a partir de la canción; y de superposición, cuando se muestra una historia que podría funcionar de manera independiente a la canción aún cuando en conjunto construyan un significado encadenable.

b) Videoclip musical-performático: es aquel que no alberga un programa narrativo en sus imágenes, pues basa su discurso visual en una situación de actuación de los músicos (sea solista o una banda) que es reiterativa y busca, aunque no haga referencia a nada más, situarlos en cierto *statement* a partir de la canción escogida, lo que se traduce en el despliegue de algún o algunos escenarios particulares que pueden –o no– ilustrar visualmente algún aspecto de la letra.

c) Videoclip conceptual: es aquel que en vez de contar una historia crea, a partir de secuencias de imágenes con un concepto en común en colores o formas, cierto ambiente o estética de tipo abstracto o surrealista para sugerir, a su vez, un concepto mayor.

d) Videoclip mixto: es aquel que combina algunas de las clasificaciones anteriores. En particular, es predominante el clip que mezcla las dos primeras y que, en un nivel diegético, muestra cierta historia, y en el otro se representa al solista o grupo en situación de actuación.

Respecto de la relación entre las producciones audiovisuales y las contingencias sociales y políticas –aspecto crucial para esta sección de la investigación– Rodríguez y Sedeño (2017) destacan que a partir de la segunda mitad de la década de 1980 muchos músicos descubren el potencial del videoclip como medio de expresión reivindicativa en cuanto a cuestiones políticas y de género, pero también referida a otras problemáticas. Es decir, hay una toma de la conciencia de que el videoclip, además de ser una herramienta publicitaria de una canción y unos músicos específicos, puede ser un vehículo para comunicar otro tipo de mensajes. Esto, por supuesto, tiene antecedentes claros en otros géneros audiovisuales como el cinematográfico, que muchos directores –

y los propios músicos– han observado para sumar inspiración y extraer ideas para construir sus propios clips. Respecto del ámbito cinematográfico chileno, cabe mencionar el libro *Bordes de lo real en la ficción: cine chileno contemporáneo* de Fernández y Urrutia Neno (2020), el cual explora las formas en las cuales las películas de la segunda década del siglo en curso –es decir, de parte del mismo periodo de análisis de esta investigación– se desbordan hacia lo real, transitando desde lo privado y cotidiano hacia lo público, lo social y lo político, ya sea a partir de aquello que no queda enmarcado y que se intuye aunque permanezca en el fuera de campo como incluso conversando directamente con acontecimientos ligados a la contingencia.

5.2 Los músicos *indie* chilenos y el cine independiente

Los creadores de música en Chile se han relacionado con otras disciplinas artísticas en diferentes épocas y en el contexto más contemporáneo el estatus *indie* ha posibilitado aun más ese vínculo, especialmente con el cine. Esa relación interdisciplinaria –quizás por eso mismo– ha sido poco abordada a pesar de que ha sido fructífera. *La música del Nuevo Cine Chileno*, libro de Claudio Guerrero y Alekos Voskovic publicado en 2018, es una de las excepciones investigativas en tal ámbito; abarca el período 1957-1973 y explica el rol de los compositores de la Nueva Canción Chilena en una serie de filmes.

En el periodo que abarca el presente estudio, se observa más que nada la aportación de canciones –y no tanto de música incidental– por parte de los autores *indie*. Una excepción notable es aquella colaboración cristalizada la noche del domingo 28 de febrero de 2016, marcando un hito en la historia del cine chileno: por primera vez, un realizador del país –Gabriel Osorio– fue reconocido con un Oscar. *Historia de un oso* ganó la máxima distinción otorgada por la industria cinematográfica en la categoría mejor cortometraje animado, en la cual competía con gigantes como Pixar. La música de este trabajo estuvo a cargo del dúo Dënver, quienes ya habían colaborado en otras producciones del estudio independiente Punkrobot (Biobiochile.cl, 2016).

Estas relaciones han representado una oportunidad de incrementar la difusión de la producción musical local. Algunos ejemplos: la *Canción del desvelado* de

Manuel García fue el tema principal de la serie *Ecos del desierto*, dirigida por el cineasta Andrés Wood, transmitida por el canal CHV en 2013 y que relata la vida de la abogada de derechos humanos Carmen Hertz; Javiera Mena participó representándose a ella misma en la película *Joven y alocada* de Marialy Rivas (2012), cuya banda sonora incluye temas de ella y de Fernando Milagros, Ana Tijoux, Álex Anwandter, Francisca Valenzuela, Dënver y Gepe; este último ha puesto temas grabados por él en cintas como *Turistas* (2009) y *Gloria* (2013); Cristóbal Briceño de Ases Falsos colaboró con las bandas sonoras de las películas de Cristián Jiménez *Ilusiones ópticas* (2009) –en la que incluso tuvo un breve papel como actor– y *Bonsái* (2011); Chinoy compuso especialmente para el cineasta Andrés Wood la canción *Para el final* de su filme *La buena vida* (2008); Camila Moreno participó activamente en la musicalización de la serie *Prófugos* (2011-2013) así como del documental *Sitio 53* (2010), sobre la construcción del embalse hidroeléctrico Ralco en territorio mapuche, y Cadenasso cumplió similar rol para la serie *Cumpleaños* (2011) y el documental *Cantalao* (2017).

Caso aparte es el de Álex Anwandter, quien además de dirigir varios de sus propios videoclips incluso debutó como director y guionista de cine con *Nunca vas a estar solo* (2016), película de ficción inspirada en el Caso Zamudio. Por supuesto, compuso la banda sonora.

Hay otra vinculación de interés entre estos músicos y lo cinematográfico. Tiene que ver con el concepto *indie*, que ha permeado más allá de la industria musical. Productoras de cine independientes, galerías de arte para exponentes emergentes, editoras de libros independientes. Todas estas industrias y exponentes comparten un estatus y una ética similar: a partir del abaratamiento de los costos de producción configuran escenas menos dependientes de los circuitos de exhibición más comerciales y con una pretensión de mayor autonomía artística y autofinanciamiento por la vía de presupuestos más acotados. Como se ha explicado, esas industrias *indie* han sido aliadas naturales de los músicos chilenos más contemporáneos y el caso del cine ha sido el más notorio. “Son filmes independientes del circuito comercial de exhibición,

de los multiplex de mall, pero que de todos modos tienen una vida y merecen una pantalla” (Bettati, 2008).

Todo lo aquí mencionado despliega el telón de fondo de la vinculación cine-música *indie*, a partir de la cual van generándose las producciones audiovisuales que acompañan sus canciones.

5.3 Visual y político

Son varios los autores que han contribuido al establecimiento de una forma de explorar la relación entre el arte –en términos visuales– y la política, lo cual, evidentemente, es de interés para esta sección de la investigación que busca hacer esto desde una muestra de videoclips, formato con características específicas y que fue teorizado al inicio de este capítulo. Gubern (2004) plantea que todas y cada una de las imágenes constituyen un comentario o punto de vista sobre lo representado en ellas tanto desde el punto de vista óptico como social, psicológico o moral, el cual puede ser más explícito o implícito. Así, abarcan lo icónico, que corresponde al campo de la semántica, y lo estético. Sontag (2006), reflexionando sobre el poder de las fotografías, señala que estas pueden transformar a los fotografiados en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente, pueden incitar a la ensoñación y, en lo que se relaciona mayormente con esta investigación, también pueden contribuir a la construcción y/o consolidación de una posición moral, lo cual se vincula con lo político.

Roland Barthes (2000), uno de los autores precursores claves para cualquier análisis de la imagen, la entiende como un artefacto ideologizado y polisémico, con una cadena flotante de significados. Así, cada imagen propone tres tipos de mensajes, articulables con lo político: uno lingüístico (que por lo general cumple una función de anclaje de la imagen), uno icónico no codificado (más literal, que denota y naturaliza el mensaje simbólico) y uno icónico codificado (simbólico, que connota).

Por último, la teoría sobre la estética de Jacques Rancière ha contribuido a la renovación de la mirada moderna sobre la relación entre el arte y la política. Este teórico francés plantea que el arte es político en su irrupción en lo que llama la distribución o

reparto de lo sensible, pues esto genera nuevas configuraciones de la experiencia sensorial; de los modos de ver, decir, hacer, del ordenamiento de objetos y cuerpos, de la asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que representa finalmente una postura política (Rancière, 2002). La *estética de la política*, entonces, altera el reparto de lo sensible que existe en la lógica institucional (que denomina *policía*), oponiendo otro orden a la sensibilidad y, haciendo emerger lo heterogéneo. Esa política adquiere sentido, entonces, como emancipación en el espacio homogéneo del consenso policial.

Al analizar las posibilidades de la estética, según Rancière el arte importa porque tiene una profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible, del espacio material y simbólico. A esta idea la denomina *política de la estética* (2005). En ese sentido, el teórico repara en que –desde la tradición occidental– se reconoce una triple clasificación del arte: el régimen ético de las imágenes, que es cuando no hay separación entre arte y vida, por ejemplo, algo que suele ocurrir con las imágenes religiosas; el régimen poético o representativo, en el cual se representa la intención de un autor y pretende ser político; y el régimen estético, en el cual el arte es político en tanto se configura como disruptivo y pone en juego la configuración de un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social (Rancière, 2011). Es desde este modo que la teoría de Rancière posibilita abrir, desde la estética y en particular desde lo visual, el espectro de lo que se considera como prácticas artísticas políticas, ampliando dicha concepción y por ende su análisis.

Todo aquello es observable en otra pieza de características visuales: la carátula del disco. Si bien esta tesis no la incorpora al análisis, es interesante constatar cómo esta opera no solo como el envoltorio publicitario que envuelve a un producto “sino que también como un soporte comunicativo en tanto objeto producido desde un contexto sociocultural determinado” (Figueroa-Bustos, 2021, p. 184). En el caso del videoclip, pieza audiovisual cuya función de origen es la promoción de una canción (*single*), su análisis a partir de todo lo anterior tiene como objetivo “describir y analizar mejor la

forma en que el sonido, la imagen y la palabra funcionan juntos de manera multimodal, para mostrar cómo se interrelacionan para formar un solo acto comunicativo” (Machin, 2010, p. 185). Es decir, a través de su exploración, considerar cómo cada modo ayuda a elaborar, ampliar o mejorar los significados. Es ese el propósito de lo que a continuación se reporta.

5.4 Visualidad vinculadora con lo político: hallazgos

El análisis de las 96 canciones publicadas entre 2005 y 2018 se complementó con la observación de una muestra acotada y deliberada de 14 videoclips en los que a priori se detectaron vinculaciones con la comunicación de lo político, a partir de las formulaciones teóricas sobre la estética de Rancière y sobre las imágenes de Barthes. Así, se buscó constatar el rol del video musical como transmisor de mensajes más allá de su motivación como producto publicitario. De todas formas, hay que tener claro que, como en la mayor parte de las imágenes se superponen diferentes estratos de sentido, es posible que diversos contempladores extraigan de una misma imagen significados distintos, complementarios. Ello, aunque, como afirma Sibilla (citado en Fouce y Del Val, 2017, p. 670), “la canción está dotada de un sentido de origen: sentido que la mezcla con la imagen puede interpretar, metaforizar, deformar, revolver, pero de la que no puede prescindir”.

Para analizar los videoclips se utilizó una metodología de tipo descriptivo, basada en el análisis y la descripción interpretativa de las distintas categorías y dimensiones significativas del objeto de estudio, el texto audiovisual. La muestra la constituyen los videos *Joane* de Gepe, *María* de Manuel García, *Hijos del peligro* de (me llamo) Sebastián, *Los bikers* de Dënver, *Así es como termina* de Ases Falsos, *Vacaciones en el más allá* de Pedropiedra, *El baile del Kkoyaruna* de Pascuala Ilabaca, *Dulce* de Francisca Valenzuela, *Cordillera* de Álex Anwandter, *Espada* de Javiera Mena, *Marcha de las cadenas* de Milagros, *Millones* de Camila Moreno, *La siembra* de

Nano Stern y *Shock* de Ana Tijoux⁵⁰. En todos ellos, se distinguen una serie de temáticas principales en relación con contingencias predominantes en la actualidad respecto de lo político: la inmigración, las reivindicaciones de las disidencias, las resistencias al modelo hegemónico neoliberal impuesto por la dictadura, los movimientos estudiantiles, los conflictos medioambientales, el feminismo y la reivindicación de los pueblos originarios.

Consecuentemente con lo planteado por otros autores (e.g., Rodríguez y Sedeño, 2017), se detecta que a partir de la naturaleza experimental y lúdica del videoclip los mensajes relacionables con la contingencia son transmitidos de formas diversas: hay videos que lo hacen de forma sutil o de forma más directa e incluso en un par de casos se observa un afán documental y una estética acorde con aquello. Es decir, con un rango muy similar a lo detectado por Fernández y Urrutia Neno (2020) sobre el cine chileno contemporáneo y en línea con los matices del propio análisis de las letras ya abordado. De todos modos, si las letras, en muchos casos, se vinculan con lo político de maneras puntuales, sutiles, indiciales, los videos analizados acercan cada una de esas canciones a una temática política particular, es decir, contribuyen a precisar los significados comunicados por las canciones, poniendo más hacia el centro lo político. En los términos de Rancière (2011), estos videoclips transitan entre el régimen poético o representativo y el régimen estético. Es decir, se representa la intención de un autor que pretende ser político y se configuran imágenes disruptivas que alteran el espacio homogéneo del orden social. A veces, los videos hacen uso de las reivindicaciones sociales como recurso expresivo provocador, de forma paralela al discurso de lucha social. Aquello también es una forma de posicionamiento político.

El análisis de los 14 clips se desplegó a partir de las categorizaciones de Sedeño (2007). Quedaron divididos de la siguiente manera:

⁵⁰ Se creó una lista de reproducción en YouTube con los videos. El enlace directo es el siguiente: <https://youtube.com/playlist?list=PLDtBijydSr0sBvutrW1ekSTxE5tFqTPJS>

[Tabla 5.1]

Categorización de videoclips

Narrativos: 2	a) De adaptación: <i>Hijos del peligro</i> , de (me llamo) Sebastián. b) De superposición: <i>Los bikers</i> , de Dënver.
Musicales-performáticos: 6	<i>Así es como termina</i> de Ases Falsos; <i>Vacaciones en el más allá</i> , de Pedropiedra; <i>El baile del Kkoyaruna</i> , de Pascuala Ilabaca; <i>Dulce</i> , de Francisca Valenzuela; <i>Cordillera</i> , de Álex Anwandter; <i>Espada</i> , de Javiera Mena.
Conceptuales: 1	<i>Joane</i> de Gepe.
Mixtos (Narrativos-performáticos): 5	<i>Marcha de las cadenas</i> de Milagros; <i>Millones</i> de Camila Moreno; <i>La siembra</i> de Nano Stern; <i>Shock</i> de Ana Tijoux; <i>María</i> , de Manuel García.

5.4.1 Narrativas políticas

Hay dos videos en los que puede observarse una suerte de programa narrativo, con desarrollos secuenciales más convencionales. Se trata de *Hijos del peligro* de (me llamo) Sebastián y *Los bikers* de Dënver. Ambos estructuran una trama paralela que de todos modos emerge de la letra de la canción. En ninguno se muestra a los músicos cantando – aunque (me llamo) Sebastián aparece en un cameo– y ambos, además, tienen en común el abordaje de temáticas relacionadas con las disidencias.

“Donde nos disparen, floreceremos”. Con esta frase escrita con letras blancas sobre un fondo negro localizada en el costado inferior derecho del cuadro se da inicio al video de *Hijos del peligro*, que presenta una historia de (des)amor, crisis identitaria y homofobia de ribetes trágicos. El mensaje lingüístico, en concordancia con lo teorizado por Barthes (2000), cumple una función de anclaje de las imágenes que le seguirán. Durante la primera mitad de la canción, a través del recurso de la pantalla dividida, se muestra a dos hombres en su cotidianidad. Hacen más o menos las mismas cosas –se despiertan en sus camas, se preparan y toman un té, se lavan los dientes– pero el uso del

color los diferencia: en el de la izquierda –que es un poco más adulto y luce una barba candado– priman los tonos azules y en el de la derecha –que usa aro, tiene el pelo más largo y un *piercing* en la nariz– los tonos rojos. El contexto también luce distinto: el de azul vive en un lugar lleno de libros y el de rojo en un sitio más austero, sin objetos visibles. La primera diferencia en sus rutinas se marca con que, mientras el de azul revisa su *smartphone* y se saca una *selfie*, el de rojo –sentado en el pasto de una calle– escribe con lápiz y papel una carta. No se sabe a quién pero el contexto hace suponer que quizás algo ocurre u ocurrió entre ellos. Enseguida, el de rojo prepara y lanza al cielo una linterna volante de papel –de esas que constituyen toda una tradición en Tailandia y que simbolizan las ilusiones– mientras el de azul mira por la ventana de su departamento. Luego aparece la linterna volante en el cielo de ambas imágenes, con distintas perspectivas, claro. En un momento ambos la miran con asombro y deleite. La cámara los sigue mientras cada uno camina por la calle, se sube al transporte público –el de azul al metro y el de rojo a un bus– y escucha música con audífonos. Ya anochece y mientras el de azul camina, el de rojo se encuentra con un par de amigas a quienes abraza cariñosa y efusivamente. Caminan un poco más y ambos –azul y rojo– se encuentran en la calle, en la misma vereda. Se miran con indisimulado asombro, como si se conocieran pero hubieran dejado de verse un tiempo, pasan uno al lado del otro y giran sus cabezas; se miran intensamente. “Somos hijos del peligro / nuestro destino es igual”, se escucha en la canción.

Acto seguido, la escena se desplaza a la discoteca Bal-Le-Duc, conocida desde hace décadas por albergar entre su público a tribus urbanas y disidencias. Debido a las luces, se ve más bien teñida de azul; es el lugar del más joven. Una multitud baila y enseguida nos enteramos de que ambos están ahí, pero en lugares distintos. El de azul comienza a mirar al de rojo y este se da cuenta, insisten en observarse, luego el de azul camina hacia él y segundos después el de rojo hace lo mismo. Se encuentran. El joven sube sus manos hasta que las posa sobre el rostro del mayor; están a punto de besarse. Una ráfaga de imágenes a ritmo con el ritmo de la música preceden la tragedia: el mayor saca una pistola y le dispara a quemarropa al joven, quien cae al suelo. Lo que sigue son

imágenes –no sabemos si *flashbacks* o ensoñaciones, en tonos rojos– de ambos besándose y, posterior a ello, la evidencia de la masacre: le dispara a sus amigas, caen más víctimas al suelo y otras personas escapan corriendo. Esto se intercala con imágenes en tonos rojos de primeros planos del mayor besándose con otras personas –incluyendo al propio músico– a quienes también mata. Por último, hay un plano –la cámara gira en torno a ellos en un *travelling* circular– en que él se mira con una mujer de un modo especial: se presumen culpas, angustias, secretos. ¿Será su pareja formal? “Dedicado a los que hemos sido marcados”, dice otra frase que cierra el clip de Doveris.

Cabe mencionar que a la altura del primer coro y un poco más allá se intercalan planos medios y primeros planos de una transgénero que hace la mímica performática de la letra, mirando a la cámara, con un cartel rosado de (me llamo) Sebastián. Está iluminada con focos azules por un lado y focos rojos por el otro; en ella se puede simbolizar el trayecto identitario de ambos protagonistas el que, finalmente, es negado a punta de balazos por el mayor, quien en la apariencia tenía una vida formal más consolidada y resuelta.

También es una frase la que da inicio al clip de *Los bikers*. “Lo bello siempre me intimida. Y eso no es todo, porque en ocasiones me envilece”, de *El color prohibido* del escritor japonés Yukio Mishima. Como lo puede sugerir dicha cita, el video muestra una historia de un encuentro erótico pasado entre dos jóvenes, el cual tuvo componentes sadomasoquistas. Se trata de escolares, lo que se comunica con un detalle: un buzo con el escudo de un colegio; en efecto, un plano permite distinguir la palabra *Copiapó* en la vestimenta. En general, se usan planos de detalle de objetos –una cuerda, dos bolas, una caja de témpera– y de ellos –manos, parte de sus rostros, torsos, espaldas– que con el correr de los segundos van adquiriendo sentido. Se ayudan mutuamente a sacarse las partes de arriba del buzo, las poleras, y ya se les puede ver mejor: los rasgos de sus caras son característicos de un chileno promedio.

Enseguida se les muestra en una rutina BDSM o *bondage*, aquella práctica sexual que consiste en atar a la otra persona, estableciendo relaciones de dominación y subordinación. Acercan sus cuerpos semidesnudos –se les ven los calzoncillos–; uno

coloca la soga alrededor del cuello del otro; le pone la cabeza en una especie de guillotina; lo mantiene de pie y atado de manos, envuelto en una especie de papel film, con una mordaza con cuero y una bola en la boca; le golpea la espalda con lo que parece un látigo o una fusta; lo ata de pies y lo cuelga de un aparato; le da de comer en la boca; bebe leche de una jarra de vidrio y se ve cómo le escurre por el torso; uno de ellos enciende un fósforo y otro plano muestra las cenizas del mismo en las manos. Todas estas imágenes se muestran en blanco y negro, lo que sugiere que se trata de una relación del pasado, pues en otras se usa el color para mostrar fotos de esos momentos y a uno de ellos mirándolas.

Al igual que en *Hijos del peligro*, el video intercala con otras imágenes –en colores–, en este caso de un cuerpo de hombres bailarines semidesnudos realizando una coreografía en el *hall* del Museo Nacional de Bellas Artes. Acompañados por las estatuas blancas del recinto, a veces se les ve envueltos en bolsas negras y moviéndose para salir de ellas, otras veces se abrazan o se rozan, y el clip termina con cinco de los seis alzando al sexto en una posición de brazos abiertos y pies recogidos que emula la crucifixión, lo que puede estar metaforizando no tanto la relación de los dos adolescentes que muestra el clip como la letra que, a diferencia de lo que se ve, refiere a una situación de ataque, no consentida, en la que incluso participan otras personas, la cual produjo emociones contradictorias en la persona que la padeció. Esto último, es lo que explica la clasificación del video dentro de aquellas producciones que muestran una historia que podría funcionar de forma independiente a la canción aún cuando en conjunto construyan un significado encadenable (Sedeño, 2007).

Finalmente, tanto *Los bikers* como *Hijos del peligro* se construyen como comunicación de lo político a partir de la visibilización de un tipo de relación erótica disidente que no tiene una circulación masiva en los medios de comunicación ni una consensuada aceptación social. En los términos de Rancière (2002), es político porque se trata de una interrupción que emancipa el espacio homogéneo del orden policial.

5.4.2 Performances del colapso

Con matices, hay seis videoclips que basan su discurso visual en una situación de actuación de los músicos: *Así es como termina* de Ases Falsos, *Vacaciones en el más allá* de Pedropiedra, *El baile del Kkoyaruna* de Pascuala Ilabaca, *Dulce* de Francisca Valenzuela, *Cordillera* de Álex Anwandter y *Espada* de Javiera Mena. Y a pesar de ponerse a sí mismos al frente de las imágenes, todos tienen como telón de fondo alguna situación relacionada con una crisis o colapso vital-social, lo que determina sus anclajes con lo político.

Las imágenes que acompañan a los Ases Falsos mientras interpretan con sus instrumentos *Así es como termina* –que se mueven y cambian vertiginosamente– representan un concepto bastante claro: el desastre planetario a partir del calentamiento global producido por la mano del hombre, lo cual se articula directamente con la letra de la canción. El clip está teñido de color rojo y de lenguas de fuego que emergen desde todos lados y se funden en doble exposición con la banda. Se proyectan detrás de ellos videos de un terreno en llamas, una casa quemándose, un bosque ardiendo, carros policiales avanzando raudos por un camino. También se superponen imágenes en movimiento de distintos animales –un elefante, un tigre, un rinoceronte, una jirafa– tratando de escapar, además de filmaciones de pozos petroleros y sus trabajadores levantando nuevas estructuras, lo que produce una conexión semiótica entre la destrucción planetaria, sus primeras víctimas y sus victimarios: las industrias creadas por la civilización moderna.

Al momento de proyectar un globo terráqueo quemándose, aparecen brevemente unas palabras al revés –como en un espejo– que dicen *land water storage* y *ocean thermal expansion*, conceptos científicos relacionados con el alza del nivel de los océanos y sus temperaturas producto del calentamiento global; el hecho de que se muestren al revés puede indicar una especie de desafío a los fanáticos más dedicados de la banda para que anoten esos conceptos, los busquen y se enteren de qué se tratan.

La propia performance del conjunto –en especial de su cantante y compositor Cristóbal Briceño– en este contexto agrega otra lectura. Toca sus instrumentos

bailando, moviéndose despreocupadamente, como si a la crisis planetaria solo pudiera responderse de modo celebratorio, asumiendo la inevitabilidad del desastre y aprovechando lo que queda de vida. Para ser más explícito, Briceño lleva puesta una polera negra en la que se lee, en letras blancas, “No hay futuro”. Esta performance también podría leerse como una crítica en clave irónica respecto de la ausencia de una conciencia ciudadana en torno a este tema así como de medidas lo suficientemente drásticas como para revertir este proceso. El uso sobre ellos de una variedad de efectos visuales retro, como el video *feedback*⁵¹ así como de imágenes en negativo de la banda, además de metaforizar el efecto del calentamiento global sobre las propias personas también remite a una época en la cual la posibilidad de la destrucción global –guerra fría, arsenal atómico– era parte de la discusión pública. A Briceño, en otros momentos del clip, se le ve cantando recostado en un sillón de un lugar oscuro, como si estuviera viendo las noticias del horario estelar, o bien tirado en el suelo con un efecto de la imagen –roja– derritiéndose.

Hay más elementos simbólicos en el clip de Paulina Giustinianovich que refuerzan la problemática que se quiere abordar visualmente. Antes del coro, se muestra una rápida secuencia de ilustraciones en negro sobre fondo rojo: una lata de bebida y un vaso plástico con bombilla, un oso polar, una vaca, un auto, ropa. Más adelante, imágenes de los miembros de la banda en una estación de servicio Shell. Hacia el final, osos polares –víctimas icónicas de la emergencia climática debido al deshielo de su hábitat– hechos en animación. El mensaje es categórico: hay una crisis –medioambiental– causada por el modelo de desarrollo.

Vacaciones en el más allá, de Pedropiedra, presenta una propuesta con similitudes con *Así es como termina*. De hecho, comparten el *mood* de distancia irónica para abordar la comunicación visual de la canción, cuya letra refiere a cierto anhelo romántico de la muerte como un estado mejor que el de una vida en una sociedad que

⁵¹ Es un efecto que ocurre cuando una cámara apunta a su propio monitor de reproducción de video, proceso que genera un loop visual. Su uso se popularizó en la década de 1970 con clips como *September* de Earth, Wind & Fire o *Blame it on the boogie* de The Jacksons.

incomoda y se rechaza, lo que puede leerse desde lo político. Un paneo y unas tomas panorámicas de un cementerio de noche inician el video hasta que Pedropiedra empieza a cantar, caminando relajado por un pasillo del camposanto con una antorcha en su mano derecha y vestido con un polerón –al estilo de Freddy Krueger, el personaje de la película *Pesadilla en la calle Elm*– a rayas rojas y negras; la cámara se mueve con él. Tras él, aparecen tres bailarines con máscaras de animales –un caballo, un chanco, un lobo– que se mueven al estilo *break*. El clip en general transcurre así, con él desplazándose por esos estrechos pasillos, iluminados por velas y su antorcha, aunque hay tres momentos un poco distintos: en los coros, la cámara se queda fija para mostrarlo sentado sobre una plataforma de cemento mientras los bailarines-animales se mueven coreográficamente; saliendo del primer coro, se le ve recostado y mirando a un cielo estrellado –como esos que ya no se ven en una gran ciudad como Santiago– y un campo de cruces por donde un poco más lejos danzan los bailarines y, algunos segundos después, se mueven las propias estrellas; y hacia el final, la imagen de él en plano medio corto empieza a deformarse levemente, como si fuera un efecto de la luz de la antorcha y al mismo tiempo el efecto de que se está en una realidad paralela: la del limbo con la muerte. Enseguida, la cámara en un plano secuencia va alejándose de él, antorcha en mano y sentado en un sector del cementerio. En cierto sentido, este camposanto parece una discoteca, lo que refuerza la idea de ironía detrás del clip dirigido por Vicente Subercaseaux y la pregunta-afirmación que le subyace: ¿tan mal está la sociedad actual que el mejor sitio para quedarse es un cementerio?

La performance de Pedropiedra –sin instrumentos musicales ni micrófonos– está al servicio del concepto del video. Es lo mismo que sucede con el rol que Álex Anwandter tiene en el clip de *Cordillera*, el que lo muestra vestido de oficinista –terno café, corbata negra, anteojos ópticos– tirado en un suelo rocoso –seco y resquebrajado– y despertando; durante el resto del clip camina de forma errática por ese entorno, como si le costara moverse. Es la representación de un trabajador de escritorio agobiado y maltratado, con el rostro sucio y los brazos caídos.

Su manera de cantar –de modular la letra– es apenas perceptible, no mueve mucho los labios. Es una forma adicional de mostrar el agotamiento del personaje.

A la altura del coro, un plano con él de espalda revela el escenario en el que se desplaza: un paisaje cordillerano baldío, imponente como indiferente. El hombre se ve insignificante en ese contexto. En el cielo, se proyectan algunas imágenes en blanco y negro alusivas a la convulsionada historia reciente del país: un avión de combate, el bombardeo a La Moneda, trabajadores de la década de 1970, Richard Nixon, Henry Kissinger, Agustín Edwards, Augusto Pinochet, Patricio Aylwin⁵², militares en acción bélica, estudiantes secundarios protestando y siendo detenidos. En el segundo coro, las imágenes que se proyectan parecen más contemporáneas y corresponden a protestas callejeras nocturnas –se ve el fuego de una barricada– y se distingue un cartel que dice *basta de kagar (sic) al pueblo*. Todo aquello simboliza, por una parte, la represión y algunas de sus figuras responsables, y por otra, el cansancio, la resistencia y el alzamiento ciudadano: así se vincula con lo político.

Hacia la mitad del clip dirigido por Caco Marshall, el personaje representado por Anwandter se encuentra con agua, que podría ser de la reserva de un glaciar. Se tira rendido y bebe un par de sorbos compulsivamente con las manos. Pareciera recuperar algo de fuerza: *yo quiero pelear*, se canta en esa parte de la letra. El video cierra con una toma aérea que se va alejando del personaje hasta convertirlo en un punto en el paisaje y, enseguida, una cámara que lo vuelve a mostrar, acercándose, como el oficinista del inicio, tirado en el suelo; tiene los ojos cerrados y los abre súbitamente, como si estuviese despertando de un mal sueño. Uno que, en su articulación con lo político, puede referir al proceso de toma de conciencia de su –mala– condición en la sociedad lo que, a su vez y en los términos de Gubern (2004), constituye claramente un punto de vista –crítico– sobre lo representado.

Dulce de Francisca Valenzuela, a diferencia de los otros videos musicales-performáticos de esta muestra, no tiene un escenario macro determinable pues está

⁵² Todos ellos, figuras que han sido cuestionadas por su participación en la crisis institucional que derivó en el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile.

filmado en un espacio cerrado con fondo negro y, por lo mismo, el foco está puesto de una manera casi absoluta en la cantautora, aunque igualmente se muestran ciertos detalles –objetos– que dirigen lo visual hacia un discurso crítico con el encasillamiento social de las mujeres: una forma de posicionarse políticamente.

La manera en que ella está vestida es parte relevante de la performance. Es un *look* antiguo, elegante, de vestido largo y zapatos con taco: feminidad clásica. Al inicio, la cámara pone el foco en la acción de estos últimos: caminando –sobre una alfombra verdosa– o activando los pedales del piano. También en el detalle de sus manos levantando la tapa del instrumento y en un plano medio –desde su espalda– tocándolo. Cuando empieza a cantar, se ve por primera vez un plano medio corto de frente de ella: labios pintados de rojo intenso, una piel muy clara en la cual resaltan pómulos y ojos maquillados, pelo tomado con un moño. Durante la mayor parte del video se le ve así, sentada en el piano, tocando y cantando. A veces, mirando a cámara de un modo desafiante, con primerísimos primeros planos del rostro y otros detalles desde otros ángulos y con planos diversos.

En otro momento se le ve desde atrás sentada ante una mesa, escribiendo palabras con unos dulces de colores diferentes que están desperdigados sobre dicha mesa. Escribe *no soy*. Hace un dibujo de una cara de una niña sonriente y con chapes, el que acto seguido barre con su mano. También, un plano detalle de su mano escribiendo varias veces la palabra *dulce* sobre un papel rosado. Un poco más adelante, se le muestra mirando, moviendo y ordenando unas figuritas de un material que podría ser cartulina de mujeres clásicas, elegantes, a la antigua, y otras más modernas, con bikinis. Todas, figuras estereotípicas que también termina por barrer con su mano. Estas son las secuencias del clip dirigido por Francisca García que de manera más explícita comunican el mensaje que subyace en la canción, edificando con imágenes –en los términos de Sontag (2006)– una posición moral: el rechazo a los estereotipos de género y cómo ellos han construido mujeres frágiles, que son pasadas a llevar, abusadas.

Un detalle simbólico es el cambio de color del vestido que Valenzuela lleva puesto: de blanco, al inicio, a negro, a partir de la segunda estrofa, lo cual puede

significar el tránsito de una mujer bajo las convenciones sociales hegemónicas a una que se rebela y revela, empoderándose. Un último detalle es una especie de lluvia de papeles que se ve caer sobre el piano y ella, debido a un fuerte viento, lo que puede connotar –siguiendo a Barthes (2000)– un entorno hostil y dificultoso para las mujeres en cuanto a lograr la propia emancipación.

Javiera Mena está tan presente en las imágenes de *Espada* como Francisca Valenzuela, Álex Anwandter o Pedropiedra en sus respectivos videos. La diferencia está en el tono, que en el caso del clip dirigido por Luis Cerveró es decididamente lúdico, mientras que *Cordillera* o *Dulce* son más sombríos. Y además, no aparece sola.

Antes de referir a *Espada*, conviene revisar algunas ideas que en su artículo *El amor en los tiempos del ipod: escuchando a Javiera Mena*, plantea Daniel Party (2018). Allí, estudia la construcción de subjetividades en letras, músicas y videoclips de la cantautora y a partir del análisis del clip de la canción *Hasta la verdad* –single que está presente en la muestra de la presente investigación– señala que sus imágenes representan una travesía de encuentro con su propia verdad, su propia identidad, al viajar “desde una máquina (automóvil) y una masculinidad artificial (bigote) a una autenticidad natural (bosque, océano)” (Party, 2018, p. 67). Y respecto del disco que la contiene, *Mena*, afirma que por sobre cualquier otro tema el más recurrente es, precisamente, la búsqueda de una identidad verdadera, referida en este caso a una que se completa con la identidad de género. Así, el video de *Espada* también transita visualmente por el tema de la identidad.

El clip propone una suerte de ensoñación en la cual ella imagina una serie de situaciones con otras mujeres, con las que no está o no puede estar; eso se sabe especialmente por las imágenes finales, en las que se ve a Mena recostada en un sofá del living de lo que se presupone es su casa o departamento. Sola, con su gato o gata. Esa imagen final en un sitio reconocible –realista– contrasta con el resto del video, que está construido con una apuesta visual surreal y que tiene referencias de lo sintético de la década de 1980, el animé japonés y experimentos caseros de 3D hechos en un *software*

barato. Una apuesta muy pop, finalmente, con un verdadero bombardeo de imágenes en un montaje frenético, acorde con el ritmo de la propia canción.

La performance de Mena, entonces, ocurre mayormente en escenarios ficticios. Al inicio, ella conduce un auto descapotable con tapizado de cebra por una carretera en un paisaje desértico, construido digitalmente. Se detiene ante un cartel lumínico que dice *curva peligrosa a 500 m* y, mientras se pinta los labios, alguien le llama la atención: una mujer objeto de sus ensoñaciones. *Cuando te vi aparecer* es la frase con la que parte la letra y que canta en cuatro ocasiones distintas. En otra escena se le ve en un balcón con un telescopio observando obsesivamente la curvilínea silueta de una mujer. Acto seguido se ve a otra mujer –entre un efecto de nubes– vestida con un uniforme escolar y, como dice la letra, con una *espada en la mochila* subiendo hacia el cielo –más nubes– por una escalera con peldaños blancos y negros y que al mismo tiempo son teclas de un piano, el instrumento por el que más se conoce a la cantautora. Luego se ve a otra mujer en sexy posición de gateo, sorbeteando la bombilla de un helado. Después se le ve tomando sol con un traje de baño azul y zapatos rojos de taco alto. Mena observa –y canta– desde un balcón. Las modelos responden claramente a cánones estereotípicos de belleza occidental joven, por lo que el matiz está puesto en quien las mira y desea.

Probablemente la secuencia clave del video, en términos de la reivindicación política, por medio de la visibilización del amor homosexual lésbico, ocurre al aproximarse el coro. Mena se baja del descapotable de un salto y la joven con *la espada en la mochila* se la lanza como se se tratara de una jabalina. El curso de esta va dejando una estela de puntitos de colores luminosos como si tuviera algún tipo de poder especial, hasta que –en tamaño miniatura– llega hasta Mena, quien hace con su mano derecha el gesto en V para que pase por allí. Un plano detalle de la mano muestra cuando la espada atraviesa los dos dedos y en el plano siguiente se ve la mini-espada llegándole al corazón: el impacto es sexual y amoroso. Con su mano derecha se toca el pecho y empieza a caer de la silla donde está. Enseguida se ve a una Mena sonriente cayendo de espaldas en una cama y también a la joven de la espada. Después, se ve a ambas acomodándose la ropa y a un brazo femenino que, surrealista, emerge de entre las

piernas de la joven. Acto seguido, un plano de dos brazos alcanzándose, entrelazando los dedos de sus manos. Finalmente, un plano general del dormitorio con ambas sentadas en la cama, alzando ambos brazos entrelazados en un gesto victorioso, imagen que se desvanece en un efecto de colores eléctricos que deriva en la visión de una especie de espacio exterior paradisiaco y orgásmico.

Por supuesto, el objeto espada tiene una fuerte carga simbólica. No solo representa una lucha por la reivindicación del lesbianismo, dado el contexto, o quizás más específicamente el lesbianismo en términos generacionales, dada la asociación con la mochila escolar, sino que de una forma más material, el deseo y el acto sexual con el uso de un dildo o *strap-on*. Además, la declaración del coro canta *quiero que tu espada me atravesase solamente a mí*, la cual refiere a la búsqueda de una relación monogámica e incluso a la expresión de cierto grado de celos. De todas formas, la ensoñación fantásica que muestra el video incluye no a una, sino que a varias mujeres, probablemente porque se está en plena búsqueda de esa compañera y amante especial.

El clip muestra dos situaciones más en las cuales el objeto espada tiene un rol. En una, se ve a una rubia de pelo largo y vestida de rojo blandiendo una con energía, seguida de un plano de Mena recostada en una cama y levantando el cobertor, lo que descubre una espada entre sus piernas. En la otra, una Mena gigante observando y cantándole a una mujer vestida de amarillo que agita su espada, seguida de una imagen de dos piernas –sin cuerpo– y una espada que vuela por los aires acercándose al encuentro de esas piernas.

Son varios detalles adicionales los que se muestran rápidamente en el video. Una Mena vampiresa, con colmillos saliéndole de la pintada boca roja. Mena moviendo un objeto fálico del porte de ella. Un torso de maniquí de mujer. Unos labiales gigantes. La mano de Mena tocando piano, con una rosa encima. La carretera que termina entre dos piernas. Y las imágenes que se proyectan en los últimos segundos: la cantautora abrazada fuertemente con una de las mujeres a torso desnudo y con los ojos cerrados, rodeadas por rayos luminosos que se mueven por la escena, connotando las chispas del deseo; y una mujer hablando por teléfono mientras se pinta los labios en una imagen que

se congela para convertirse en un cuadro, uno que está colgando de una pared del living de Mena, quien está en el sofá acariciando a su gato o gata. Todo este tránsito visual descrito confluye como comunicación contingente –en los términos de Hanisch (1969) en cuanto a que lo personal es político– por medio de la puesta en imágenes del amor homosexual lésbico y el establecimiento de esa identidad de género como válida en términos de una sociedad que aún no la acepta del todo, así como desde una distribución o reparto de lo sensible (Rancière, 2002) que genera nuevas configuraciones disruptivas del orden social.

La performance de Pascuala Ilabaca en *El baile del Kkoyaruna* se diferencia de los otros clips de esta categoría en que ella no aparece como el centro de la acción, sino que se muestra como parte de un colectivo. El video de Pablo Miranda es un plano secuencia que muestra a grupos de bailarinas, músicos –con sus instrumentos– y enmascarados, todos vestidos con coloridos trajes de inspiración de pueblos originarios y el folclor, más la propia Ilabaca, acompañando en una especie de caravana o procesión a un hombre de rasgos indígenas andinos que camina con una indumentaria básica de trabajo –casco amarillo, mochila– el cual, articulado con la letra, debiese ser uno del rubro minero. Los acompañantes se mueven al ritmo de la música mientras que la cantautora, además, canta la letra mirando a cámara.

Pareciera que amaneció hace poco y, por ende, que el trabajador se dirige desde su pueblo –de pocas casas, precordillerano y con muchos cerros alrededor– hasta su trabajo, por un camino de tierra. La cámara se mueve, mayormente en un plano americano, con él, quien casi siempre está mirando hacia el horizonte con semblante serio e imperturbable. Es un paisaje identificable con el centro-norte chileno.

Los personajes que acompañan la caminata aparecen de a poco, y entran en el cuadro desde los costados, bailando una especie de trote. Ilabaca, con un vestido con estampados de manos, canta unos versos, desaparece bailando y unos segundos después vuelve a aparecer para hacer lo mismo; finalmente, permanece danzando pero como parte del colectivo. Esta decisión –no ser de modo tan explícito la protagonista del clip– tiene una lectura política pues comunica la riqueza de lo diverso, en términos de las

culturas de los territorios, como la disolución del individualismo en el conjunto. Pareciera que el minero no los ve, no se percata de sus presencias, y mantiene su lento y persistente andar. Esta disrupción del espacio homogéneo, en los términos de Rancière (2011), comunica que no están ahí materialmente sino que más bien de manera simbólica para representar cómo el arte y la cultura originaria acompañan a las personas. En este caso, a un hombre de clase trabajadora.

Cuando la música termina, el minero deja de caminar. Todos lo hacen. La cámara comienza a alejarse y empiezan a perderse en la inmensidad del paisaje. Los colores de las personas y sus trajes contrastan con la aridez yerma circundante. Para algunos, su entorno –el consenso policial aludido por Rancière (2011)– es hostil, duro, difícil.

5.4.3 Lo conceptual es político

El videoclip *Joane*, de Gepe, que dirigió Guillermo Llamas si bien emula la letra de la canción en ningún caso plantea un programa narrativo. Más bien, se configura como la expresión de ciertas ideas –conceptos– que emergen de un texto que aborda la problemática de la migración y la discriminación. Visualmente se trata de un trabajo que recurre a la animación, que transita entre lo figurativo y lo abstracto –lo icónico no codificado y lo icónico codificado, siguiendo a Barthes (2000)– siempre con una fuerte carga simbólica.

Así, la figura del territorio chileno se convierte en los labios de una mujer –se entiende, a partir de la letra y las entrevistas que Gepe ha dado, que se trata de una representación de la migrante haitiana Joane Florvil, fallecida en Chile en trágicas circunstancias– o se muestra la figura de un bebé en posición fetal del cual emergen flores, que luego se convierte en un cerebro que se posiciona, multiplicado, en un grupo de personas multicolores con la mano alzada y empuñada, lo que representa el nacimiento de las movilizaciones sociales; esos cerebros, después, se ven dentro de una jaula, connotando la estrechez de pensamiento de otras personas.

En las imágenes predominan tres colores: el amarillo, el rojo y el azul que, en efecto, son los mismos que utiliza la bandera de Haití. Este tipo de imágenes movedizas

y cambiantes, así como lo colorido del clip se vinculan a su vez con el *mood* sonoro de la canción, en tonalidad mayor y levemente festivo, y con una letra que refiere a un tema de contingencia social de un modo positivo y propositivo, apelando a la apertura de mente y a la aceptación de las diversidades.

Hay muchos elementos adicionales que van apareciendo en el video. Ojos abiertos que van creando un círculo y que pueden referir a un despertar colectivo. Un reloj que avanza muy rápido y nubes grises que salen desde un computador personal, que pueden aludir a la tediosa rutina urbana. Una paloma que sobrevuela una silueta de edificios y otra nubes grises, que connotan lo urbano, dejando una estela de flores. Banderas latinoamericanas –y la bandera mapuche– como si juntas armaran la hoja de una planta que se alza y que termina en un puño cerrado, que pueden simbolizar el orgullo territorial común. Al final, la ilustración de un corazón que late rítmicamente y que representa la esperanza de cambio hacia una perspectiva de vida más empática y compasiva.

Hay un par de momentos en el clip de *Joane* en los que se utilizan filmaciones, las cuales se insertan cual figuras recortadas en este paisaje animado. En los coros, se muestra a Gepe cantando, tocando su guitarra sentado en una silla en un plano de cuerpo entero y también en un primer plano de su cabeza, rodeado por animaciones de flores y plantas multicolores. Se trata de aquellos momentos en que la letra apela a quienes oyen, en particular a aquellos con prejuicios respecto de los migrantes: *oiga usted qué pensará de esto / oiga usted qué va a decir ahora*. Más cerca del final de la canción, en esa última estrofa en la que la letra plantea que *extranjeros somos todos / pero iguales ante todo, somos* se muestran primeros planos de rostros de personas diversas cantando. Entonces, si bien el abordaje de lo político está directamente anclado en el tema de la migración, también es ampliable al tema –más general– de la aceptación de las diversidades.

5.4.4 Acercándose a lo realista

Los videoclips que basan su discurso visual en una combinación de las clasificaciones anteriores (Sedeño, 2007), en particular de lo narrativo y lo performático, son cinco. *Millones* de Camila Moreno, *La siembra* de Nano Stern, *Shock* de Ana Tijoux, *Marcha de las cadenas* de Milagros y *María* de Manuel García. La mayoría sitúa lo narrativo en alguna situación de protesta –social, estudiantil– y en un formato visual de reminiscencias documentales. Es decir, con una vinculación con lo político desde una aspiración realista antes que simbólica. Aspiración realista porque varias de esas situaciones de calle no son totalmente espontáneas, han sido creadas o gatilladas para los clips; esto es relativamente evidente en el caso de Moreno o de Stern.

Millones de Camila Moreno, clip dirigido por Tiziana Panizza y Rodrigo Moreno, documenta una situación creada especialmente: una especie de convocatoria a una protesta en el centro de Santiago, que se inicia con las personas llegando al lugar acordado –un viejo edificio abandonado y derruido, del cual solo persiste su fachada–, sigue con el proceso de preparación –escribir y pintar lienzos– y concluye con el despliegue en la calle, ya no solo del centro de la capital chilena sino que también en otros lugares del país. En toda esa situación, la cantautora es protagonista desde que entra *a la mala* al recinto, subiéndose por una pandereta, y luego se pone a cantar con una guitarra acústica, ambientando el encuentro. Ella nunca mira directo hacia la cámara y, es más, en varios momentos interpreta con los ojos cerrados, como en un trance, performance que precisamente busca dotar al video de un carácter más documental, produciendo la sensación de que no se está actuando para el registro.

A diferencia de los otros videos, en este caso el sonido no parte con la canción misma, sino que con el registro ambiental de bocinazos y ruedas sonando en el pavimento: el inconfundible ruido urbano. Las imágenes apoyan esa propuesta, con un grupo de cinco personas inicialmente no identificables caminando por una típica calle céntrica de Santiago. Se ve una guitarra acústica, lo que insinúa la presencia de Moreno. Se detienen en aquel antiguo edificio en ruinas, con unos pilares que sostienen su fachada y un amarillento pasto que ha ido creciendo.

Ya adentro, Moreno comienza a tocar con su guitarra, cuya performance la muestra moviéndose con su cuerpo marcando el ritmo y añadiendo así intensidad a la interpretación. Agita su cabeza, salta. Hay diversos planos de ella, de detalles de su rostro o del rasgueo de la guitarra acústica y otros más generales en los que se le ve acompañada por sus músicos. Un plano picado muestra a la banda completa tocando, cuya formación y vestimentas sugieren lo folclórico: un bombo, un tormento, percusión mapuche.

En torno a ellos, se reúnen las personas que se preparan para la manifestación. Se despliega un enorme lienzo y la gente que va llegando lo rodea. En momentos distintos se ve a dos personas con cámara en mano filmando el momento, lo que refuerza la idea de que se trataría de un registro documental realista. Se encadenan planos del grupo de personas trabajando en el lienzo, con algunas de ellas vistiendo a la usanza tradicional mapuche, de una niña pequeña con su dedo entintado que choca con el de otra persona, de otra niña con una brocha y del lienzo ya terminado, siendo levantado: dice en letras gruesas *Millones*. Estas situaciones tienen un contrapunto en el clip con una serie de imágenes de personas que están fuera de la convocatoria –y de la edificación ruinos– que, curiosas, observan este mitin. Un señor canoso, transeúntes que asoman sus cabezas por las ventanas –por esos agujeros con barrotes donde solía haber vidrio– para ver lo que está pasando, un oficinista con una carpeta bajo el brazo, un fisgón desde un edificio colindante, un papá que levanta a su hija para que mire mejor, y otra que saluda con su mano a quienes están adentro.

Avanzado el video, el escenario cambia. El grupo camina con el lienzo por el centro cívico, peatones los observan, dialogan con un carabinero para acercarse hasta el Palacio de La Moneda. Algunos niños llevan carteles que dicen *millone\$*. Con el signo peso, identifican la causa de la protesta con el rechazo a negocios que dañan al medioambiente y lucran con la salud de las personas, como versa la letra de la canción. Otro manifestante termina de repasar un muro que, además de la palabra, tiene dibujados infinidad de rostros, lo que da cuenta del otro significado de *millones*, refiriendo a un pueblo masivo que despierta y se alza por sus reivindicaciones. Otros portan carteles con

solo una de las letras de la palabra mientras de fondo se ven murales de la Brigada Chacón⁵³, a Víctor Jara dibujado con la frase “danos tu fuerza y tu valor al combatir”, a un mural de un encapuchado con una molotov en la mano y a otro con un mapuche y su kultrun. Finalmente, se muestran escritos de *Millones* en distintos escenarios: lo que parece ser la Catedral, una feria, el Congreso de Valparaíso, el pasillo de una micro, el frasco de una vitrina de una farmacia, el papel para lavarse las manos de un baño público. Y se muestra a los manifestantes marchando con el lienzo por un sitio en construcción que tiene un cartel iluminado que dice “ícono del desarrollo en Latinoamérica”, el cual probablemente sea el Costanera Center, edificio de 297 metros de altura inaugurado de forma paulatina desde mayo de 2012; el videoclip se estrenó en septiembre de 2009.

La siembra de Nano Stern, dirigido por Matías Muñoz, es un trabajo audiovisual muy similar en cuanto a propuesta a *Millones*. Efectivamente, en el clip también se ve a un grupo de personas en una construcción abandonada pintando lienzos. En este caso, con algunas frases de la canción que pueden leerse como consignas políticas como “la sonrisa falsa que nos trata de engañar”, “pretende que renunciemos a la voluntad” y “la memoria es algo que no vamos a transar”. La narrativa del video conecta esta situación preparativa colectiva en esta locación que, con sus muros desgastados, parece un sitio industrial, con una situación de concierto en vivo. En concreto, cuando la letra canta “Aquí estamos juntos desde la montaña al mar” se muestra la imagen de un grupo de personas que abre las puertas de este recinto, la cual se funde en exposición doble con una imagen del multitudinario público de un show. Esas personas, ya adentro del recinto, rodean a los músicos, que tocan, y Stern canta vivaz, convocándolas. Para cerrar el clip, se muestra un travelling de alejamiento y uno de acercamiento al escenario de ese concierto donde están los músicos de Inti Illimani y Stern, recurso que destaca la presencia multitudinaria del público. Aquí también son *millones* quienes se movilizan

⁵³ La Brigada Chacón es un grupo muralista que surge en Chile a finales de la década de 1980 al amparo del Partido Comunista con un método de comunicación alternativo y callejero a partir de la pegatina de lienzos con frases escritas con tipografía negra.

por demandas sociales y, materialmente, la música –esta música– contribuye a esa movilización, a “sembrar ideas para luego cosechar” como se menciona en la letra de Stern. Al celebrar la movilización, implícitamente está haciendo el gesto político de invitar a sumarse.

Consecuentemente con lo anterior, las imágenes están en movimiento, hay paneos y un uso diverso de todo tipo de planos. También es llamativo el uso del claroscuro al momento de filmar la construcción abandonada y otros detalles, pues pareciera querer mostrar cómo la luz –la esperanza– va entrando en esta zona oscura y derruida: el país actual. Hay planos de detalle de la performance de los músicos de Inti Illimani –un pedazo de un violín, de un bombo, dedos haciendo un punteo en una guitarra acústica– u otros más generales en los que se les ve aplaudiendo rítmicamente y primeros planos de Stern cantando a cámara o bien tocando el violín. Estos se muestran de forma intercalada con aquellos que registran al grupo de personas escribiendo en una pared o pegando lienzos con rodillos o brochas y que pertenecen a la Brigada Chacón. Se muestra su firma característica, algo que como se comentó también se observa en el clip de Camila Moreno. En otros planos, ambas situaciones, performáticas y narrativas, se funden, pues se observan imágenes de los músicos tocando con algunas palabras de estos lienzos como fondo: “Memoria”, “vivas voces”, “la siembra” que, por cierto, provienen de la letra de la canción. La conexión que tanto *Millones* como *La siembra* producen, en sus respectivos videoclips, con la cultura activista originada a partir de la Nueva Canción Chilena y también de la resistencia a la dictadura no es baladí. Se busca evidenciar que existiría una relación transgeneracional y al mismo tiempo que Moreno y Stern serían un nuevo eslabón en esa historia de lucha política desde el arte popular.

Shock, el video dirigido por Aldo Guerrero y la propia Ana Tijoux, también contiene imágenes en las que se muestra el trabajo callejero muralista, aunque en este caso la organización identificable –por su sigla y el estilo– es la Brigada Ramona

Parra⁵⁴. El afán documental aquí es más directo y explícito, pues registra momentos de la movilización estudiantil del segundo año del primer gobierno del presidente Sebastián Piñera y así se introduce, con un texto en letras blancas sobre un fondo negro en el cual se lee lo siguiente:

“Chile 2011. Miles de jóvenes se han tomado sus colegios y universidades, exigiendo al gobierno una educación gratuita y de calidad, despertando a un país entero. Paros y huelgas han marcado un año repleto de la creatividad constructiva de una generación que se ha atrevido a luchar por la gratuidad del conocimiento”.

El párrafo se muestra con subtítulos en inglés. Acto seguido, un joven secundario habla a la cámara en un primer plano y –apoyado con subtítulos en español, inglés y francés– dice en mapudungun “Nosotros los estudiantes no olvidamos nuestro ser mapuche”. El mensaje lingüístico, anclaje de las imágenes de acuerdo con Barthes (2000), tiene como propósito aquí vincular la movilización estudiantil con la lucha de los pueblos originarios y el uso de subtítulaje tiene como propósito implícito la divulgación internacional de esa contingencia local. Inicia la canción.

El video, entonces, se constituye con una secuencia de imágenes de aquel momento. De liceos tomados, con sus accesos bloqueados por sillas y pupitres, con diferentes lienzos con distintos eslóganes, de una huelga de hambre de estudiantes, de una asamblea y de diferentes acciones movilizadoras tanto dentro de los recintos educacionales como, ya más hacia la noche, en las calles. Además, de la cobertura de algunos medios de comunicación, con sus cámaras y sus micrófonos desplegados por doquier. Todo esto se intercala con planos medios de distintas personas que sostienen un típico cartel con el que antiguamente se sacaban las fotos carnet para identificarse con sus nombres y su rol como ciudadano que apoya a los secundarios o bien por el colegio de procedencia. Tijoux aparece así en el video, como una ciudadana más sosteniendo el cartel con su nombre y la frase “Apoyo a los estudiantes”. No solo es una manera de

⁵⁴ La Brigada Ramona Parra existe desde 1968 y se creó por resolución del VI Congreso de las Juventudes Comunistas con el fin de entregar un mensaje gráfico con contenido político a los transeúntes en zonas estratégicas de la ciudad.

decir que la causa es más relevante que ella sino que también de poner el videoclip a disposición de la misma.

La performance musical la realizan tres estudiantes –un hombre, dos mujeres– quienes aparecen cantando algunas frases de la letra a cámara en primeros planos y otros más abiertos. Ellos lucen como protagonistas de un video que, como se dijo, es más bien una expresión de lo colectivo.

Hay detalles que encuadran aún más la cobertura audiovisual. Estudiantes en huelga de hambre acostados en colchones puestos en el suelo que usan mascarillas para evitar enfermarse por sus debilitados estados. Una conferencia de prensa de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES). Carros policiales desplegándose. La llegada de una persona caracterizada como el expresidente Salvador Allende a solidarizar con los estudiantes en huelga. La bandera chilena con una R dentro de un círculo –de Revolución o Rebelión– escrita encima. La identificación de ciertos recintos como los liceos Experimental Artístico, Manuel de Salas, Amunátegui y Miguel de Cervantes. Y muchas frases rayadas en paredes o escritas sobre lienzos: “Más vale morir de pie que vivir arrodillado”, “Apaga la TV”, “Lucro-card: esclavitud sin límites”, “Desde cuándo nos volvimos tan cobardes para no defender lo nuestro”, “Nos tienen miedo porque saben que no tenemos miedo”, “Los estudiantes son la levadura que dará sabor al pan que saldrá del horno mañana”, “Ser joven y no ser revolucionario es una contradicción”, entre otras. Por cierto, también se observa en un muro la imagen del presidente con el escrito “Piraña” en su frente.

Ya avanzada la canción, la música se detiene por unos segundos para darle voz a las declaraciones de tres jóvenes en las que explican –con subtítulos en inglés y francés– las razones de las movilizaciones: que la educación deje de ser un negocio y se garantice como derecho social.

El clip usa el tono sepia para las imágenes, lo que le da solemnidad a lo que se muestra y comunica cierta tensión en un escenario-país adormecido, sin matices, al que aún le resta por despertar, lo que puede leerse como otra declaración política audiovisual de este material. Una alteración cromática que busca representar –acentuar– el realismo.

A diferencia de *Millones*, *La siembra* y *Shock*, *Marcha de las cadenas* de Milagros tiene una narrativa ficcionada. De todos modos, se trata de una que busca representar o simbolizar una situación que se relaciona directamente con las movilizaciones sociales del país, personificada en un niño cuya fisonomía es bastante característica de un chileno promedio. Un niño *Machuca*⁵⁵.

En los primeros segundos solo se ve planos de detalles. Unos botines que caminan en un piso que luce sucio, con tierra, un plano desenfocado del rostro de quien camina y que llega a foco cuando está muy cerca de la cámara (el niño), planos cerrados de sus manos, del rostro y del buzo que lleva puesto. La acción que protagoniza transcurre de la siguiente manera: toma una vieja tela y la parte en dos, camina con un pedazo de esa tela en una de sus manos, se detiene unos momentos y cierra sus ojos, toma con su mano izquierda una botella vacía y empieza a moverse otra vez, deja la botella en el suelo y su mirada se pierde un segundo en el horizonte, mira a cámara, se hace foco en sus manos que ahora sostienen un bidón con bencina y, enseguida, se ve que está llenando la botella. Sonríe. Se muestra un plano de la botella llena y rebalsándose un poco incluso. El niño le echa bencina al paño que traía y lo coloca en la boca de la botella, contempla su creación con orgullo: una molotov. Enciende un cerillo y la imagen se detiene en la llama. La acción concluye con una imagen disruptiva –en los términos de Rancière (2002)– del niño gritando, con la molotov encendida en su mano, y corriendo hacia la cámara; la va a lanzar. El paisaje que lo rodea es nocturno, negro, de hecho no se distingue ningún contexto: ¿está participando de una manifestación? ¿está solo como se le ve o hay más personas? ¿cuál es la causa o la motivación de su acto?

El clip dirigido por Luciano Rubio muestra unos pocos elementos contextuales. Toda la acción –excepto el final– parece transcurrir en su pieza. Se ve una cama que tiene unos chales encima, un velador sencillo con su lámpara encendida, alfombras, un

⁵⁵ El concepto refiere a un niño de clase popular en Chile y surge a partir de la película *Machuca* (2004) de Andrés Wood, basada a su vez en la novela *Historia de un verdadero machuca*, escrita por el poeta y novelista Eledín Parraguez.

par de zapatillas gastadas, muros descascarados y un pequeño altar con velas encendidas, una figura de Jesús y un ekeko, tradicional estatuilla altiplánica –y de uso como amuleto–. En contraste, se muestra un breve plano de una maqueta de una casa –suburbana– con un auto afuera y un árbol, la cual puede representar el anhelo material del niño y al mismo tiempo la evidencia de una desigualdad en calidad de vida. Estos elementos pueden servir de evidencia para comprender la causa o la motivación de su posterior acto de protesta política.

Toda esta narrativa se intercala con la performance de Milagros y su banda, la cual se muestra con uso –rítmico– del trasfoco. Están interpretando la canción en un recinto que luce vacío, quizás abandonado. Se puede distinguir en un segundo plano que el músico que hace los redobles en la caja es Gepe. Por su parte, Milagros está vestido con un poncho –una connotación de procedencia–, canta con una alta gestualidad e incluso con las manos levantadas, en un gesto casi de plegaria religiosa “no podrán, no podrán / apagar el fuego no podrán”.

María de Manuel García, videoclip dirigido por Pablo Toro, audiovisualmente presenta una dinámica similar a la de *Marcha de las cadenas* de Milagros, pues intercala imágenes performáticas del cantautor y su banda tocando la canción en un escenario –que se caracteriza por las luces azulinas que lo iluminan– con la narrativa cotidiana de un personaje, en este caso una mujer transgénero, aspecto que dialoga con una letra que alude a una situación de pareja –y de ruptura– cruzada por una problemática de identidad de género.

Quien protagoniza la historia en el clip es Daniela Vega, actriz que se ha convertido en todo un símbolo de la comunidad LGBTQI+ desde su participación protagónica en la película *Una mujer fantástica* (2017), dirigida por Sebastián Lelio y la primera cinta chilena en ganar el premio Oscar a la mejor película de habla no inglesa. De todos modos, este clip se realizó dos años antes.

El video inicia con un suave *travelling* que primero muestra un set de belleza: pinceles para maquillarse, polvos, labiales y un envase de un perfume Channel Nº5 hasta mostrarla a ella, enfundada en una toalla y secándose el pelo con otra, mirándose en el

espejo del baño del departamento. Otro plano muestra detalles de su pieza, como el velador con una foto en blanco y negro de dos niños y el libro de Patti Smith *Éramos unos niños* y allí se le ve pintándose las uñas. Toma un vestido rojo y unos zapatos de tacón, luego se le ve lista y presta para salir; se mira a un espejo para dar aprobación a su *look*. La siguiente secuencia ocurre en la calle, más específicamente, la caminata de Vega por el barrio Bellas Artes de Santiago, reconocido por ser *gay friendly*. Se muestra un plano general de ella cruzando por la cuadra del metro Bellas Artes, otro caminando por una calle donde un conserje se queda mirándola, se le ve deteniéndose en la vitrina de un local para mirar unos zapatos, y transitando por el Parque Forestal, donde un señor se le acerca a preguntarle una dirección. Es la cotidianidad en el barrio. Luego, se le ve haciendo una fila, en la que solo hay mujeres, para entrar a un lugar que, sabremos después, es la sala de conciertos donde está tocando García y su banda, en la cual destaca –algunos planos se encargan de esa tarea– Ángel Parra, exguitarrista de Los Tres. Así, ambos desarrollos paralelos del clip se reúnen cerca de su epílogo. Vega, junto con el resto del público, cantan al unísono el coro del tema mientras ella mira fijamente hacia el escenario: “Despiertas con las flores, María”. Se sugiere que María podría ser ella o que ella se siente identificada con la letra.

Finalmente, se ve a Daniela Vega y Manuel García bailando muy juntos, como si fuera un vals –el ritmo de la canción es, en efecto, de 3/4–, con las manos tomadas, apoyando sus cabezas y mejillas entre sí, con ternura, lo que se muestra con un plano medio y un primer plano con un fondo negro. Al cierre se retoma la imagen del público, con ella, aplaudiendo efusivamente. Ello podría sugerir que el baile fue una ensoñación (de ella). Entonces, como en el videoclip de Mena, la puesta en imágenes de la narrativa cotidiana de una disidencia contribuye políticamente –en los términos de Sontag (2006)– a la construcción y/o consolidación de una posición moral: confluye como comunicación de lo político al validarla –visibilizarla– de ese modo en esta sociedad.

5.5 Contingencias mediatizadas

En términos generales, conviene volver sobre una idea anterior: que los videos analizados tienen como función comunicativa acercar cada una de las canciones a una temática política particular. Es decir, en los términos de Machin (2010), a partir de la interrelación multimodal entre el sonido, la imagen y la palabra contribuyen a precisar los significados comunicados por las canciones –letra y música–, poniendo lo político más al centro. Y esas vinculaciones con lo real entienden lo real como lo contingente, como una realidad mediada por la agenda de los medios de comunicación, pero entendiendo a estos últimos de una manera más amplia. Es decir, con la inclusión de la prensa tradicional generalista pero también de medios alternativos que, a su vez, suelen hacerse eco de lo que usuarios de redes sociales publican en sus cuentas.

Esa inspiración en la realidad contingente y mediada que, como se mencionó, también ha ocurrido en el cine chileno del período (Fernández y Urrutia Neno, 2020), a veces deriva en videos con un afán documental y/o con una estética acorde con ello. Es lo que, con claridad, se observa en los clips de Tijoux, Moreno y Stern aunque es importante subrayar que en ellos también convive la ambigüedad, en el sentido de los difusos límites que sus imágenes tienen entre lo documental y lo ficcionado. De todas formas, la contingencia mediatizada se intuye en todas las propuestas, por más simbólicas o abstractas que estas sean. Por ejemplo, está en los ilusionismos conceptuales de *Joane*, pese a que prácticamente no solo no se muestran espacios reales sino que no se muestra casi nada filmado (y lo que está filmado se encuentra intervenido, recortado). Su propuesta estética puede estar en las antípodas de *Shock*, *Millones* o *La siembra*, pero no es difícil percatarse de que proyecta ideas relacionadas con la inmigración y la no discriminación. Más aún, *Joane* es la única propuesta –junto a *Shock*– que se enlaza directamente con una noticia específica: la trágica muerte de una inmigrante haitiana en Chile (*Shock*, el video, lo hace respecto de las movilizaciones estudiantiles de 2011, aunque la letra no las aborda directamente).

En este punto, también es interesante reparar en que la contingencia mediatizada tiene una vía de expresión doble, vinculada a aspectos problematizados en el marco

teórico. Primero, a partir de la exposición de los músicos autores a las noticias y al modo en que estas les repercuten en el proceso creativo tanto de una canción –en la letra completa, en una frase, en una palabra, en una aproximación sonora– como en el de un videoclip, como aquí se ha visto. Y, luego, a partir del proceso de mediatización (Hjarvard, 2008; Verón, 2005) de los músicos como personajes públicos relacionados con lo político, a partir del estreno de esos videos y la propia conversación que sobre estos se tiene en medios de comunicación, anclando sus significaciones.

Como se dijo, todos los clips se ligan a temáticas de contingencia independiente de que una minoría lo hace respecto de noticias específicas. Con *Espada* de Mena ocurre algo interesante respecto de lo contingente, pues las lecturas del clip se amplían hasta lo latente, lo que no es muy perceptible en una primera o segunda visualización. La “espada en la mochila” que lleva una joven en algunos planos del video tiene connotaciones sexuales y el resto de la producción audiovisual lo deja bien claro. Esto, por cierto, viene de una frase que se canta en la letra (“cuando te vi aparecer / con la espada en la mochila”) y es perfectamente articulable como canción con la reivindicación del amor lésbico, tema que ha tenido una creciente presencia mediática los últimos años. Pero el gatillante de la frase tendría un origen distinto: “Me inspiré en las protestas de los adolescentes de Chile defendiendo la educación pública, me los imaginaba con su espada guardada en la mochila, lista para ser usada, pero luego se fue un poco más hacia el deseo”. Esta declaración de la compositora al medio español Divinity.es en junio de 2016 da cuenta de cómo una contingencia política se puede filtrar de una manera casi imperceptible en una propuesta musical pero también cómo puede operar como un gatillante de otras ideas que, a su vez, también están vinculadas con reivindicaciones pero de otro orden. Y cómo todo aquello se sintetiza en una imagen que termina en una frase de una letra y, luego, en un videoclip.

Todo aquello, además, es político –en los términos definidos en el marco teórico a partir de Hall (2003), Street (2012) y Hay (2007)– no solo por el abordaje de alguna contingencia mediatizada sino que a partir de una toma de posición respecto de esta. Francisca Valenzuela no solo refiere audiovisualmente a las mujeres y la sociedad en su

clip, sino que se posiciona críticamente. Manuel García no solo proyecta a una mujer transgénero en su video –lo que en sí mismo ya tiene una lectura política en una sociedad que aún es conservadora– sino que toma posición a partir de una visualidad que la muestra integrada en la cotidianidad social.

CONCLUSIONES

La calle no calla /
La calle se raya /
La calle no calla /
Debate que estalla.
(Ana Tijoux, *Shock*, 2012)

El estallido social ocurrido en Chile el 18 de octubre de 2019 y los procesos sociales y políticos que le han seguido han sido de tal magnitud que han permeado todas las dimensiones del país. Quién se hubiera imaginado poco antes de aquella jornada de que a fines de 2021 estaría instalada una Convención Constitucional, formada en una porción mayoritaria no por dirigentes de partidos políticos, sino que por miembros de la sociedad civil independientes, elegidos democráticamente, redactando una nueva Carta Magna para reemplazar –ahora sí de manera definitiva– a aquella de 1980 elaborada en dictadura. *Corazón para hacer Constitución*, la melodía interpretada por Manuel García hace cinco años para acompañar la truncada iniciativa de la expresidenta Bachelet al respecto, se escuchaba hasta hace poco como una psicofonía de un espejismo de cambio.

Luego de octubre de 2019, el proceso previo de repolitización ampliamente abordado en esta tesis –a partir de las canciones– se intensificó y permeó a la generación de músicos autores aquí abordados. En momentos en que el país se encontraba en Estado de Emergencia, con militares desplegados por el territorio y hasta tanquetas del Ejército instaladas en el centro cívico de la capital –lo cual, por cierto, también revivió espectros del pasado– varios de ellos sintieron la necesidad de hacer algo y expresarse, grabando canciones alusivas al despertar ciudadano en las calles (Ana Tijoux y *Cacerolazo*, Camila Moreno y *Quememos el reino*, Ases Falsos y *Yo sí estoy en guerra*), a la represión policial (Álex Anwandter y *Paco vampiro*) y a sus víctimas (Nano Stern y *Regalé mis ojos*). Otros, se unieron para registrar una versión de *El derecho de vivir en paz* de Víctor Jara que, a noviembre de 2021, suma más de 6 millones de reproducciones en YouTube: Francisca Valenzuela, Gepe, Camila Moreno, Fernando Milagros, Pedropiedra, Manuel García y el propio Stern participaron de esta iniciativa que

congregó a una treintena de músicos. Pascuala Ilabaca y –nuevamente– Stern, a su vez estrenaron una versión de *Manifiesto* de Jara siendo parte de una pléyade de músicos chilenos y argentinos de generaciones anteriores, como Pancho Sazo de Congreso, Mario Mutis de Los Jaivas, León Gieco y Víctor Heredia. En el sitio web musicapopular.cl están disponibles dos artículos publicados en noviembre de 2019 que evidencian el variado número de canciones que surgieron desde esta contingencia: *Las canciones del mes en que Chile cambió* y *El primer cancionero del estallido social*.

Todo aquello se relaciona de forma directa con las inquietudes que motivaron a esta investigación doctoral cualitativa. Se optó por no modificar el periodo de estudio ni la correspondiente muestra –a todas luces, una tentación– porque la propia tesis aconsejaba no prestar más atención de la estrictamente necesaria a las puertas que aparecían en el camino estando ya en una etapa avanzada pero sobre todo debido a que uno de los motores de la pretensión inicial precisamente tenía que ver con la articulación música-política en un periodo con características que no representaban un punto crítico ni un momento de inflexión sino que uno de mayor calma (o de tensa calma, como dicta el cliché periodístico). En general, esos periodos –que son los que van lentamente configurando las crisis– no son tan abordados por las investigaciones, que sí se sienten mayormente convocadas por los puntos de inflexión, drásticos, hiperbólicos, épicos. En el caso de la música popular chilena, estos han referido esencialmente a dos hitos: la Unidad Popular y la dictadura.

Por supuesto, la tentación persiste y estas contingencias invitan a plantearse futuros estudios.

Así ha sido. Una nueva versión del libro digital citado al inicio de esta tesis *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (Ponce, 2019) se publicó al año siguiente, actualizado a partir de las contingencias en curso, incluida la pandemia, con un nuevo título: *Contrasonido. Insurgencia, pandemia y 30 años de contingencia musical chilena (1990-2020)*. Spencer (2020) y Fuentealba (2021) también reflexionan a partir del 18 de octubre –desde la academia– sobre las articulaciones entre la música local y la política.

Sobre el fondo del estallido social, hace mucho sentido respecto de esta tesis lo que expresa Claudia Heiss (2020): si bien la causa inmediata fue el alza en la tarifa del sistema público de transporte de la capital, este proceso que lanzó a millones de chilenos a las calles con el lema “Chile despertó” ha tenido como elemento central de discusión política la demanda por dignidad a partir de la desigualdad y la precarización que las clases medias y medias-bajas han vivido durante las últimas décadas.

Una de las conclusiones medulares de esta tesis es que la precarización es un núcleo temático clave de lo político en las canciones, finalmente. Es desde allí que suelen aparecer las alusiones a los posibles responsables de esa situación: las élites, ciertas instituciones, el modelo. Un proceso de precarización que, con progresiones diversas, pareciera estar ocurriendo a escala planetaria. En *El fin de la clase media* (2014), un libro descubierto hacia el final de la tesis, Esteban Hernández refiere con claridad a estos puntos. Este autor se detiene especialmente en la cultura, pues la considera el espejo en el que las tendencias sociales se reflejan en primer lugar y donde pueden anticiparse los derroteros que seguirá la sociedad.

Hernández pone el acento de que, a lo largo del siglo XX, la clase media creía en el futuro, pues confiaba en que si cumplía lo que se le había asignado le aguardaría un porvenir próspero, que la madurez sería económicamente superior a la juventud, que sus hijos vivirían mejor y que sus opciones vitales se ampliarían. Esas condiciones cambiaron a fines de dicho siglo, pues el futuro ahora se muestra oscuro, con vidas inestables y trayectorias laborales que no se sostienen en el tiempo. El estado normal, entonces, es de desencanto, lo cual puede derivar en indignación.

Es interesante el ejemplo de un músico que Hernández pone en su libro: Patterson Hood, líder de la banda estadounidense Drive-by Truckers, de cierto éxito en un nicho de rock y que ha gozado de gran reconocimiento por parte de la prensa especializada. El grupo ya suma una trayectoria pero, pese a su estatus simbólico, en lo material todavía viven inestabilidades. Un disco que sea un paso en falso puede arruinarles la posibilidad de realizar una gira rentable, lo que haría zozobrar al proyecto. Y enseguida reflexiona:

Esa peculiar percepción de las trayectorias, llenas de momentos de aceleración y de dilatados tiempos muertos, de periodos agitados para acabar los proyectos a tiempo y de esperas eternas mientras surgen nuevas posibilidades laborales, comienzan a ser lo común en toda clase de trabajos contemporáneos (p. 264).

Y luego agrega algo más específico:

Esa falta de continuidad en las experiencias vitales es hoy patrimonio de una mayoría de trabajadores, que afecta sorpresivamente a aquellos que creían que con un posgrado podían hacer frente a las dificultades laborales del nuevo siglo. Esa provisionalidad se ha multiplicado entre los músicos, que están viviendo un mal momento por numerosas razones, desde la llegada del p2p hasta los cambios en los medios. Para ellos, una de las tareas más importantes, y nunca del todo confesada, es la de encarar una inestabilidad perturbadora (p. 265).

Finalmente, amplía la mirada más allá de lo laboral para afirmar que en la actualidad no es infrecuente encontrar en entornos urbanos a personas de 40 o más años forzadas por las circunstancias a vivir en la precariedad material y, además, en la inestabilidad sentimental.

En las canciones analizadas para esta tesis, resuenan con potencia las palabras de Hernández pues se resiente la precarización en todos los niveles, desde el despertar de cada día rutinario y difícil, y a partir de la desigualdad, pues la precarización no afecta del mismo modo a todos en la sociedad chilena: hay una mayoría que soporta esta cotidianidad precaria, líquida, frágil, sustentada en deudas y una minoría que vive una cotidianidad privilegiada, sólida y estable, sustentada en inversiones y propiedades. Además, se trata de una precarización que discrimina por el tipo de actividad a la que cada persona se dedica, pues la sociedad neoliberal premia los trabajos y profesiones asociadas con lo económico, la especulación financiera. Y castiga, como se ha dicho, también a los propios músicos.

Todo aquello es lo que probablemente explica con mayor contundencia el que las canciones de los autores *indie* chilenos hayan transitado entre el 2005 y el 2018 –en los términos de Street (2012)– desde el “comentario social” anclado en alguna situación particular a la expresión de un malestar que deja de ser personal para colectivizarse, es decir, para encontrar elementos comunes entre ese malestar individual y los malestares

de otros individuos, como se menciona en el informe de 2015 del PNUD. Es aquello lo que explica el que las canciones se fueran volviendo explícitas, situándose en el terreno de las problemáticas concretas, tangibles y, más adelante, identificando con mayor claridad a los responsables –causantes– de esas problemáticas. De ahí al 18 de octubre de 2019, musicalmente había solo un paso.

Convirtiendo canciones⁵⁶

La pregunta que cruza todo este trabajo es de qué manera se articula la comunicación de lo político en las canciones de los músicos chilenos independientes entre 2005 y 2018 y lo primero que resulta relevante responder al respecto tiene que ver con la forma de las letras. Las problemáticas sociales aparecen predominantemente fragmentadas, es decir, en frases específicas de las canciones antes que en la temática general de cada una de ellas. Esa forma de escribir se alinea con mucha de la música popular actual –derivada del pop rock– así también como con una situación moderna en la cual precisamente se viviría fragmentado a partir de la sobreestimulación y el vértigo urbano. Por lo mismo, para poder explorar esa comunicación de lo político, el análisis textual –al nivel de la estrofa, la frase, la palabra– resultó una herramienta muy efectiva.

Aquello derivó en la identificación de una quincena de temas políticos abordados en las canciones y categorizados por quien escribe para desplegar los hallazgos a partir de las siguientes dimensiones: identidades nacionales, instituciones, sistema democrático, políticos, medio ambiente, disidencias, amor como refugio, rutinas agobiantes, precarización, modelo social hegemónico, ideologías políticas, la dictadura, las élites, medios de comunicación, descontento social. Y a partir de aquello, se observó que en el centenar de canciones analizadas y compuestas por diecinueve autores de esta generación *indie* había una tendencia rotunda hacia las letras con lo que Pratt (1990) llama un involucramiento político negociado, es decir, que expresan –mayormente por separado– preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana aunque sin la

⁵⁶ En la canción *Barrio puerto* de Javier Barría (2012), canta la frase “Yo convirtiendo canción en odio”, aludiendo al proceso de articulación de las creaciones musicales con el (un) contexto.

petición de cambios, mientras que el desafío o apelación a las instituciones dominantes – involucramiento político emancipatorio– era más bien infrecuente.

Respecto de lo anterior, efectivamente la dirección de esta generación en cuanto a su involucramiento con lo político ha sido zigzagueante y progresiva en el período 2005-2018. Ha avanzado hasta estrechar sus lazos con las contingencias y las luchas por las nuevas identidades especialmente a partir del arribo en 2010 de un gobierno de derecha y de la toma de conciencia de la precarización personal. A través de rutas disímiles, sobre todo en lo que tiene que ver con la mezcla de géneros musicales que cada uno de los autores posee, ha ido convergiendo hacia un punto en el cual lo político ha cobrado una importancia mayor y, por lo mismo, se ha vuelto más explícita en sus canciones y se ha alineado más directamente con su propio discurso público ante los medios de comunicación.

Algo que puede explicar este involucramiento político mayoritario desde la expresión atomizada de preocupaciones sociales o frustraciones de la vida cotidiana sin la petición de cambios es el carácter progresivo de la repolitización ciudadana. A partir de lo explorado y leído, por ejemplo, en el informe PNUD (2015) se puede considerar que el involucramiento político ciudadano cruza las siguientes fases:

- Reconocer la existencia de un problema que afecta.
- Rechazar ese problema.
- Entender que no es solo un problema individual, pues afecta a otros.
- Buscar formas individuales de solucionar ese problema.
- Entender que la solución puede ir más allá de los individuos, pues hay un sistema que produce el problema.
- Identificar a los causantes del problema.
- Pedir cambios al sistema para resolver el problema

Las canciones efectivamente recorren esta ruta hacia un mayor involucramiento político, algo que es coincidente con un aumento en la masividad y frecuencia de movilizaciones ciudadanas en las calles, sobre todo, en la capital del país –que es donde reside la gran mayoría de los músicos autores– lo cual evidencia la articulación entre el

proceso creativo, lo que ocurre alrededor y viceversa, sobre todo desde una perspectiva generacional. Según mi criterio, no hay una fase más relevante que la otra, pues cada una cumple una función, pero atravesarlas todas resulta esencial para la solidificación de una propuesta artística que dialoga con lo político.

Otro énfasis relevante con el que se produce la comunicación de lo político está en unas letras que se posicionan mayoritariamente desde la primera persona y desde el *yo quiero*, lo que a partir de la quincena de dimensiones identificadas resuena políticamente como una petición respecto de algo que se considera incompleto, no resuelto. Así, los músicos autores se relacionan con lo político cantando desde su propia vivencia o reflexión, lo que a su vez el oyente puede articular a partir de la suya, apropiándose de ese *yo* que se escucha. En los términos de Van Leeuwen (1996) se trata de un *participante individualizado* al que se le muestra a partir de lo que hace, piensa y siente. Dicha vivencia, además, ocurre en espacios domésticos –como la propia pieza– y en escenarios urbanos que en general son descritos como hostiles e inseguros, lo que tiene que ver con una forma crítica de ver la sociedad. Y esta voz que protagoniza una mayoría de las letras apela, en algo más de la mitad de ellas, a una segunda persona singular, conminándola a reflexionar o a hacer algo. A veces, esa persona es un antagonista que, si bien no se le identifica con especificidad, puede inferirse. Todo aquello, resuena políticamente.

Siguiendo en esta línea, las letras no buscan apelar a colectivos –a *ustedes*– sino que a individuos, lo que implícitamente implica un reconocimiento a la heterogeneidad y un distanciamiento de la idea de una masa uniforme, aunque los colectivos sí aparecen cuando se habla de *ellos*, en particular, de quienes detentan cuotas de poder y/o de quienes se busca diferenciarse. *Ellos* también son aquella mayoría de personas que constituyen una sociedad que hasta 2018 en las letras se consideraba pasiva, dormida, aletargada, en gran medida, a partir de aquellas rutinas agobiantes y la respectiva precarización vital. La descripción de ese tipo de personas constituyentes de la sociedad chilena así como el uso material del concepto de despertar resulta muy simbólico a la luz

de los acontecimientos ocurridos en Chile a partir del 18 de octubre de 2019 y la consigna *Chile despertó*.

Cuando la música se articula con este tipo de letras, se potencia la comunicación de lo político especialmente en lo que tiene que ver con el posicionamiento público de nuevas identidades de género –y, por añadidura, de la reivindicación de la no discriminación y la igualdad de derechos como individuos diferentes– y con la reivindicación del aporte de los pueblos originarios a la cultura nacional para, desde ahí, construir una nueva hibridación identitaria, más inclusiva y diversa, en diálogo con lo latinoamericano pero también con lo anglosajón. Esto ocurre a partir de la predominancia de dos tipos de sonoridades que, a su vez, participan de un intenso proceso de hibridación y de expansión de la paleta sonora que es característico de las nuevas olas del *indie* (Fellone, 2018): el electropop y el folclor. Ideológicamente, cada una connota cuestiones de importancia en términos de la vinculación con lo político, como la comunicación de la libertad de expresión individual y el respeto a las minorías y disidencias –electropop– o el rescate de la relación personal y colectiva con la naturaleza y las culturas originarias –folclor–. Sonoramente, lo acústico simboliza lo natural, lo originario, lo simple mientras que lo electrónico la modernidad, las grandes urbes, lo cosmopolita, lo complejo.

Todo ello es coherente con el planteamiento de Martín-Barbero (1991) en cuanto a que el establecimiento de nuevos sentidos de lo político también ocurre a través de la lucha por nuevas identidades musicales.

Esa lucha musical decanta en un sonido indiscutiblemente contemporáneo, que puede tener conexiones con el pasado pero que se proyecta en el presente e incluso puede sonar a futuro. Tiene raíces pero, como señala González (2011), pareciera no necesitar un territorio fijo donde enraizar. Es parte de una expresión personal de un sonido universal mediatizado, a veces tan híbrido que su clasificación en términos de género musical resulta compleja.

Si lo que predomina es la hibridación sonora, por contraparte lo que escasea es el purismo sonoro. En términos de los arreglos instrumentales, las performances

vocales y los acordes usados son escasas las construcciones musicales que se posicionan a partir de todos los requisitos –o clichés– que se les atribuyen a cada género. Al articular esta forma de sonar con lo que se encuentra en las letras o en las entrevistas dadas por los músicos autores se hayan elementos que refuerzan esta decisión comunicativa que es a la vez política, pues al evitar lo monolítico, rígido y homogéneo también se está declarando un rechazo a ese tipo de construcciones sociales asociables con lo autoritario y conservador. La forma de cantar también representa una toma de posición política a partir del punto de vista estilístico que se elige mayoritariamente para hacerlo: voces que, por lo general, comunican reflexiones y emociones de forma contenida, sin desbordarse por lo que se está cantando. Es decir, sin el propósito sonoro de convencer, aleccionar o perturbar al oyente.

Por supuesto que hay expresiones más particulares pero no constituyen una tendencia relevante dentro de este repertorio generacional 2005-2018.

Otro elemento interesante de las características y énfasis con los que se produce la comunicación de lo político es que desde el sonido se está inmerso –y se padece– la sociedad chilena contemporánea urbana aunque hay otro grupo de canciones que desde un sonido más celebratorio parecieran estar superando el paradigma anterior, conservador y neoliberal. Dicho de otro modo, cambian su manera de expresarse –y, finalmente, de vivir– antes de que la sociedad empiece a hacerlo, lo cual concuerda con lecturas abordadas en el marco teórico (e.g., Frith, 2014) en cuanto a que el sonido no solo representa lo social sino que simultáneamente también lo produce. Y en aquello, lo sonoro se articula con fluidez con lo lírico: estas letras avanzan en la misma dirección que las músicas, solidificando esa comunicación.

¿Una antena atenta?⁵⁷

Una pregunta que vale la pena hacerse para entender –y contextualizar– mejor los hallazgos en cuanto a la identificación y categorización de una quincena de temas políticos abordados en las canciones es qué temáticas vinculables con lo político no están presentes en las canciones de estos músicos autores. Y una de las primeras apreciaciones que emerge es que prácticamente no hay referencias a la clase trabajadora. Esta antena creativa no está atenta a esos paisajes, contextos, problemáticas ni cotidianidades. En esa misma dirección, la pobreza también está ausente de las canciones y la precarización y vulnerabilidad que efectivamente aparecen tienen más que ver con una perspectiva de capas medias e incluso acomodadas que no son capaces de sostener un cierto nivel de vida una vez que inician sus trayectos como adultos. Una razón para esto está en lo que los propios músicos autores informan en las entrevistas: son personas con estudios superiores, más ligados a las humanidades que a la música, mayoritariamente de clases medias y más acomodadas.

En relación con lo anterior, tampoco aparece en las letras la violencia delictual que aqueja más a ciertos sectores de la población y que, a través del crimen organizado y el narcotráfico, tiene capturada a barrios, villas y poblaciones. Este suele ser el problema que más inquieta a los chilenos desde hace un tiempo: en la encuesta del Centro de Estudios Públicos (CEP) de septiembre de 2021, por ejemplo, aparece como la mayor preocupación, con un 42%. En cambio, en las canciones sí aparece la violencia del Estado a partir de la acción de la policía, lo cual puede entenderse debido a que se trata de la fuerza de contención más próxima a esta generación, a partir de las manifestaciones masivas y recurrentes del período 2005-2018, la represión y los enfrentamientos.

Los militares casi no aparecen en las canciones como sí, por ejemplo, son perfectamente rastreables en el cancionero de la década de 1990 en una banda chilena referencial como Los Tres. Ello puede explicarse por su irrelevancia en el despliegue de

⁵⁷ En *Punto final* (2015), Gepe canta “una antena atenta para recibir todos los mensajes que vienen de ahí”. Y “ahí” es el barrio de infancia, de clase media urbana.

la vida social urbana más actual –para esta generación– y por la distancia biográfica de ellos con la dictadura. Es evidente que aquello no considera lo ocurrido en Chile a partir del 18 octubre de 2019, cuando las Fuerzas Armadas volvieron a copar las calles durante un lapso de tiempo acotado; la muestra de esta tesis llega hasta fines de 2018.

A propósito de la citada encuesta del CEP, la problemática de las pensiones –una de las tres principales preocupaciones de una mayoría de chilenos– también está ausente de las letras. Esto se explica a partir del aspecto generacional: estos músicos autores aún son adultos jóvenes y el presente los mantiene ocupados en otra agenda. Y en línea con lo anterior, la paternidad y la maternidad prácticamente tampoco aparecen; es una temática que no parece estar dentro de las proyecciones generacionales. En esa dirección, las propias relaciones de parejas tampoco se abordan desde la proyección, sino que desde una compañía situada en el presente. Importante, sí, pero no definitiva. Seguramente, lo líquido, precarizado y agobiante del presente invisibiliza cierta mirada del futuro.

Librarse de⁵⁸

Ciertos hallazgos que emergieron del análisis de las letras y las músicas se consolidan a partir del discurso que los compositores articulan en las entrevistas dadas a los medios de comunicación durante el periodo 2005-2018. Junto con ello, también se detectan distinciones entre los discursos identificados en las canciones y los discursos con que los músicos rodean su propio trabajo desde la perspectiva del involucramiento político.

En general, todo lo que produzca encasillamiento –todo lo que pueda poner en entredicho la independencia– es rechazado y tensiona el discurso. Eso ocurre a partir del involucramiento político, de la conversación sobre las letras y también respecto de la etiqueta *indie*. Respecto de lo primero, los músicos autores consideran que aunque se

⁵⁸ En “1, 2, 3 por mí, por ti, por todos mis compañeros”, Camila Moreno declama su liberación de distintos encasillamientos: los de la familia, la educación religiosa, el modelo económico y los propios.

quisiera no es posible separarse de los procesos sociales y que el ser un artista implica tener cierta conciencia social, la cual debería expresarse en lo que ese artista hace como figura pública, pero en simultáneo estas reflexiones se ponen en tensión cuando se considera que existe el riesgo de que el discurso se vacíe –se configure como un cliché– o se vuelva pura crítica, desatendiendo lo artístico. Entonces, la tensión del músico autor sube de nivel a partir de la puesta en valor de la independencia y la autenticidad que, como se ha visto, es un rasgo predominante en el constructo discursivo de lo *indie*. ¿Hasta qué punto vincularse con lo político? Hasta que comience a afectar lo artístico. ¿Dónde se encuentra ese límite? Es difuso y alguno admite en las entrevistas haber dado pasos en esa dirección más militante y luego haberse arrepentido.

La tensión en la conversación sobre las letras se relaciona esencialmente con dos asuntos. La expresión de cierto rechazo a lo que denominan como canción panfletaria y que se considera, a partir del uso de un lenguaje explícito, demasiado simple, facilista y obvia (y menos artística, finalmente), así como el rechazo al uso de un lenguaje difícil, complejo, casi académico. Lo que sí se defiende es la expresión más personal –no encasillada– y en ese sentido el abordar las problemáticas sociales desde lo emocional sí cumpliría con una función política adecuada para ellos. Esa es una dirección generacionalmente aceptada y es lo que uno definió como la diferencia entre una canción con un mensaje político –considerada como potencialmente panfletaria– y una canción con una reflexión política, que a veces puede adquirir una dimensión emocional incluso catártica pero que no tiene como propósito declarado el convencer ni dictar. Todo esto, a su vez, explica la fragmentación de las letras, el hecho de que mezclen párrafos más reflexivos, íntimos, emocionales, con otros conectados con lo social y lo contingente incluso (algo que se detectó en el análisis de las letras y que es refrendado en estas entrevistas). Y, en ello, las problemáticas que les preocupan primeramente son aquellas que inquietan y afectan a sí mismos como a sus entornos más cercanos.

Respecto de la etiqueta *indie*, como se problematizó se trata de un concepto multidimensional y muy heterogéneo, pero aún así hay dudas en los músicos respecto de qué tan independiente es lo *indie*. Dudas a partir de este tránsito de la periferia al centro que ha tenido el género en la industria musical global: es decir, por el hecho de haberse vuelto una pequeña moda –en los términos de Bourdieu (1998)– de distinción cultural. De todos modos el ser independiente sí se asume como una política, incluso una política de vida con los costos –económicos, por ejemplo– que aquello puede implicar a quien vive de la música.

Lo musical, como se ha visto a partir de esa fase del análisis, también comparte esta huida del encasillamiento. En las entrevistas se refuerzan algunos de los elementos allí hallados, en particular la hibridación sonora, que es reconocida y valorada por los autores (no con esa palabra) pues consideran que esa es la forma de generar un sonido con aspectos reconocidamente locales o regionales pero que, al mismo tiempo, sea parte de una oferta musical relacionada con la canción pop contemporánea, globalizable. A partir de ella, se declara la intención de crear una nueva identidad musical chilena, flexible, diversa, en permanente mutación, y en esa reflexión se manifiesta el distanciamiento con una chilenidad que se califica como más conservadora y de derecha –el folclor del centro del país– pero también respecto de una sonoridad asociada con la izquierda que se considera igual de rígida y a veces un poco pobre musicalmente. También se expresa un distanciamiento con el rock, que también se considera encasillado, monolítico y con una ideología androcéntrica, que se contrapone a lo diverso.

Todo este posicionamiento sonoro, a partir de lo que se acepta y de lo que se rechaza, es considerado por los propios compositores como una manifestación de posicionamiento político.

A propósito de posicionamiento político, a partir de sus respuestas a las preguntas sobre contingencias se puede decir que el grueso de los autores se ubica a la izquierda del espectro político pero que en general rehúyen de esa etiqueta –otra etiqueta que se rehúye– con una argumentación que apela a la falta de liderazgos e

instituciones representativas confiables. Esa carencia de liderazgos es sentida y vista como un problema por algunos autores para el avance del país aunque a veces también se percibe como un signo de los tiempos, en cuanto a que el dirigente político ha dejado de ser relevante –para la ciudadanía– en pos de un incremento de la importancia de la agenda política, las causas. En tal sentido, se expresa que para ellos la política no solo se disputa en la institucionalidad partidaria sino que también en la vida cotidiana. Por supuesto, esas formas de entender lo político no hacen más que mostrar que la definición con la que en esta tesis se encuadró lo político en el marco teórico resulta acorde con la visión de los músicos autores y, en consecuencia, con la comunicación contingente explorada y hallada en sus canciones.

La dirección de esta generación en lo político contingente también se expresa, valga la redundancia, de manera generacional. Se ve como una virtud a apreciar a partir del advenimiento de una camada de dirigentes que surgen desde las marchas estudiantiles –mayoritariamente desde lo que hoy se conoce como Frente Amplio, partiendo por su actual candidato presidencial Gabriel Boric– y que responden a un contexto en el que se estaría superando a esa política vetusta que se rechaza. Esa visión más esperanzadora se contrapone a una proyección más oscura sobre el futuro del país, que vislumbra el advenimiento de una crisis sistémica. De todos modos, en las entrevistas se cree que esta puede ser un motor para que se produzca un cambio positivo a partir de la revitalización de los movimientos sociales, aun cuando una minoría advierte ciertos peligros que esa disputa puede traer, como la arremetida de una derecha más reaccionaria que busque mantener a toda costa su modelo. Es tremendamente interesante constatar que esta discusión se haya dado unos años antes de que efectivamente Chile entrara en un punto de inflexión institucional a partir del 18 de octubre de 2019.

Respecto de lo que diferencia a los discursos identificados en las canciones con los discursos con que los músicos rodean su propio trabajo desde la perspectiva del involucramiento político, lo medular está en el énfasis marcado, pues desde los medios de comunicación se proyectan como más políticos y comprometidos con la

contingencia de lo que lo hacen sus canciones. La conversación que se da en la prensa opera a partir de un lenguaje anclado en cuestiones más concretas, pero probablemente un factor más determinante tiene que ver con el rol que en ello juegan sus interlocutores en estas entrevistas: los medios y los periodistas. Como se ha visto, no son entrevistados solo en su condición de músicos sino que también como referentes sociales y generacionales, como incumbentes políticos, a pesar de que se rechaza o incomode ese encuadre. Ya desde los propios titulares las entrevistas se encuadran desde la temática política, y aunque son los medios generalistas noticiosos quienes utilizan más ese recurso los especializados o de nicho también lo usan. Se buscan de ellos opiniones categóricas sobre hechos de la contingencia y a su vez estos parecen dispuestos a dar algunas, tratando a su vez de articularlas con algunos elementos de sus respectivas propuestas artísticas para así construir un discurso que se perciba coherente.

A propósito de coherencia, de acuerdo con las entrevistas tanto la experiencia vital –biográfica, artística, del mundo cotidiano, conversaciones con sus cercanos– como el público y la exposición a la contingencia social a partir de la exposición a los medios de comunicación son fundamentales para estos músicos autores. El interés por ciertas problemáticas de la sociedad, entonces, tiene que ver con intereses íntimos previos o simultáneos. Tal como se abordó en el marco teórico (Harvey, 2008), en las composiciones musicales lo personal se vincula con lo social y lo social se vincula con lo personal. Esa retroalimentación, por lo demás, es crucial y esencial para el proceso creativo y es desde ella que el posicionamiento político va tomando forma. Y así se desprende del análisis de estas entrevistas, vinculadas a su vez con el análisis de las canciones y, a su vez, con el análisis de los videoclips.

En el caso de los 14 videos analizados, estos cumplen una función de acercamiento de cada una de esas canciones a una temática política particular, precisando los significados comunicados por las canciones, poniendo más hacia el centro lo político (y la significación general de unas letras que, como se ha dicho, a veces pueden ser un tanto crípticas). Algunos estructuran una trama paralela, aunque

de todos modos esta emerge de algún aspecto de la letra de la canción. En ellos se observó la articulación de una serie de temáticas principales en relación con contingencias predominantes en la actualidad respecto de lo político: la inmigración, las reivindicaciones de las disidencias, las resistencias al modelo hegemónico neoliberal impuesto por la dictadura, los movimientos estudiantiles, los conflictos medioambientales, el feminismo y la reivindicación de los pueblos originarios. Estas contingencias mediatizadas se observan en todas las propuestas, por más simbólicas o abstractas que estas sean en su forma.

Los clips pueden representar a un trabajador de escritorio agobiado y maltratado, con el rostro sucio y los brazos caídos, a una mujer que se empodera ante una escena con estereotipos de género que representan a mujeres frágiles, o a relaciones disidentes cuya visibilización corre el cerco de lo que es aceptado y considerado normal. O mostrar con un sentido lúdico e irónico –disruptivo, finalmente– la posibilidad de la destrucción planetaria o la propia muerte como salida a una vida –y una sociedad– que se percibe como agobiante y miserable. Todas aquellas imágenes constituyen comunicación de lo político en alguna dimensión.

Como informó la teoría (Sedeño, 2007), la mayoría de los videoclips son musicales-performáticos o bien mixtos –en el sentido de que combinan lo narrativo con la performance musical–. Es decir, en el primer caso se representa al solista o grupo en situación de actuación y en el segundo, además de aquello, se muestra cierta historia, lo que es una manifestación palpable de cómo la motivación del videoclip como producto publicitario convive con la comunicación de mensajes que van más allá de dicha motivación de base. Así transitan, en los términos de Rancière (2011), entre el régimen poético o representativo y el régimen estético, lo que significa que en ellos se representa la intención de un autor que pretende ser político y que se configuran imágenes disruptivas que alteran el espacio homogéneo del orden social. Lo narrativo, en ese sentido, cuando se presenta suele estar inmerso en imágenes que exponen más bien un concepto que una historia (lo que traza una relación bastante lógica con unas letras que, como se ha mostrado, rehúyen las narraciones).

Por último, una porción de los clips sitúa las imágenes con una vinculación con lo político desde una aspiración realista antes que simbólica. Performance que precisamente busca dotar a esos videos de un carácter más documental, produciendo la sensación de que no se está actuando para el registro. Por momentos, se observan como si el formato videoclip hubiera sido puesto a disposición de una causa –en concreto, las manifestaciones estudiantiles– antes que su propósito originario de difusión de una canción, aunque evidentemente ese propósito sigue presente.

Como reflexión adicional, es interesante reparar en que en los clips se aprecia que el involucramiento con lo político sucede a partir de la desinstitucionalización de estos músicos autores. Es más, aparecen como opuestos a lo institucional, al *consenso policial* rancièriano, a partir de una toma de postura audiovisual crítica o bien una en la cual el o los individuos se observan como agentes marginados-enfrentados-separados-del contexto, del espacio homogéneo, lo cual resuena también a partir de este cuidado especial por no encasillarse. Como se vio al inicio de esta investigación (Dean, 2000; Hay, 2007; Machin y Van Leeuwen, 2016), la desinstitucionalización es una de las características más relevantes del discurso político contemporáneo y en las creaciones de estos músicos autores –las letras, las músicas, los videoclips y sus declaraciones– esto es patente.

Generación *indie*, mediatizada en lo político

Esta es una tesis que buscó los elementos en común en la comunicación de lo político de esta veintena de músicos autores antes que las diferencias que, como igualmente se ha expresado, las hay. En ese sentido, considero que el uso de la palabra *indie* para abarcar a esta generación de músicos se muestra finalmente válido. El hecho de que, por ejemplo, Boix (2019) la entienda –al referir al *indie* platense de Argentina– como “una manera de hacer” más que como un género musical con códigos estéticos restringidos acotables a una narrativa de clase social no significa la ausencia de esos otros elementos sonoros y de estilo. Como se ha mostrado, los márgenes del *indie* local –y seguramente también del de otras latitudes– son anchos, pero existen; no todo entra bajo el concepto.

Otro elemento mencionado por Boix tiene una expresión local que, a su vez, representa una expresión política: el *indie* como espacio de diversidad, de vínculos más horizontales que en otras épocas de la industria musical, de búsqueda de un desarrollo creativo mayor y en el cual se busca hacer viable —económicamente y como sustento material— la propia carrera musical sin transar la identidad de base de esta misma.

Una cuestión que vale la pena preguntarse sobre el estatus *indie* a partir de los resultados de esta tesis es qué tan independientes son los *indies* chilenos a partir de aquella formulación inicial establecida en el marco teórico en cuanto a ese proceso de mediatización (Hjarvard, 2008; Verón, 2005) en el cual a las generaciones sucesivas de músicos populares se les ha exigido que participen en la discusión política en un difícil equilibrio de distancias con el poder institucionalizado y la industria discográfica. Pues, en este caso, los autores se han visto forzados a moverse entre sus propios intereses, las demandas de sus audiencias —que desde hace unos pocos años tienen acceso más directo a ellos a partir de las plataformas digitales— y los encuadres que de ellos hacen los medios de comunicación que los cubren. Ello, en un contexto que ha devenido en un importante proceso histórico de politización. Todos estos factores, operando en conjunto, considero que han incidido con fuerza en el involucramiento político de los autores, sumando nuevos territorios en disputa por la construcción de sus identidades como músicos relacionados con la sociedad de su tiempo, y sincronizando, fundiendo y transformando sus calendarios del curso de vida y de la experiencia histórica, configurándoles como generación (Leccardi y Feixa, 2011). A partir de lo anterior, la independencia es más un horizonte a seguir que una realidad de todos los días.

Y, tal y como lo señalan Ulrich y Elizabeth Beck (2007) en esta generación *indie* se ven rasgos cosmopolitas relacionados con la hibridación cultural, la empleabilidad más precaria y flexible y también con las migraciones como una vía de expandir las opciones de trabajo en la música. Se ven en las letras, en la manera de sonar, en sus propuestas audiovisuales y en lo que declaran a la prensa.

Qué viene ahora⁵⁹

Los resultados de esta investigación están anclados a una muestra específica de canciones que, si bien es de una cierta magnitud y abarca a una veintena de propuestas musicales del periodo, no cuesta mucho interrogarse acerca de cuán similares habrían sido tales resultados con otra muestra, aplicándole otros criterios de selección. En esta tesis se priorizó a los *singles* de difusión, pues se trata de un estudio que exploró decisiones comunicacionales y esa es una muy relevante para cualquier músico mediatizado; también la diversidad de compositores, para poder trazar aspectos en común y generacionales. Pero, claro, seguramente hay varias canciones de esta veintena de músicos que no fueron *singles* y discos completos de ciertos autores que podrían incluirse en futuros análisis de este tipo (pienso en trabajos como *La bala* y *Vengo* de Ana Tijoux o *Amiga* de Álex Anwandter).

También cabe preguntarse qué habría ocurrido con una definición distinta de lo *indie*. Una más acotada, por ejemplo, que la utilizada en esta tesis y que, como se explicó, consideró tanto a su dimensión operativa –industrial– y a su dimensión valórica –la puesta en valor de la independencia artística– como a su dimensión como género musical –en constante mutación– y como escena –que comparte actuaciones y apariciones en medios–. Sin dudas, una definición más ortodoxa y unidimensional habría tenido como resultado una selección de los músicos algo distinta: probablemente no habría incluido a Francisca Valenzuela, por tener una gran exposición en el *mainstream*, a Ana Tijoux, por venir del mundo del hip-hop, o a Nano Stern, porque su relación con el folclor es mucho más directa.

Respecto de otras proyecciones posibles, la relación de los autores con los medios de comunicación es un aspecto que, por sí solo, podría ameritar toda una investigación. Acá tuvo un lugar y propósito complementario respecto del análisis de las canciones, pero sin dudas a partir de lo que ha emergido surgen nuevas aristas posibles de abordar. Por ejemplo, el rol de los medios de comunicación de nicho en la construcción de un discurso sobre lo independiente. Algo similar ocurre con el análisis

⁵⁹ Refiere a una pregunta de Dadalú en la canción *Se necesita vendedora* (2011).

de videoclips, también de carácter complementario e integrado a la investigación en una fase posterior. Por sí mismo, podría constituir una investigación en toda norma.

Qué habría ocurrido en cuanto a los hallazgos con una definición distinta de lo político también es una interrogante de interés. Desde perspectivas más institucionalistas o militantes probablemente la vinculación de estas canciones y sus creadores con lo político sería vista como escasa y débil. Y aquella distinción entre una canción con un mensaje político –más directa y monolítica, comprometida con una ideología o lucha concreta– y una canción con una reflexión política –con más matices e incluso contradicciones, quizá comprometida con una causa pero no con una ideología– sería evaluada en cuanto a que la primera es política y la segunda lo es escasamente o no lo es. Por cierto, esa es una distinción cuestionable desde la perspectiva de esta investigación considerando lo que la literatura y el contexto informan sobre el desplazamiento y redefinición de lo político en las décadas recientes. Por lo demás, la desinstitucionalización también es un fenómeno político.

Esto último se vincula con un punto que se percibe como crucial en cuanto a los hallazgos de esta tesis: las manifiestas diferencias entre estos músicos autores contemporáneos y aquellos que escribieron e interpretaron el cancionero político chileno de la segunda mitad de la década de 1960 y la primera de la década de 1970. Estas diferencias no solo se apreciaron en los análisis de letras y músicas, sino que en las mismas entrevistas, en las cuales se declara explícitamente un rechazo a la canción más militante, que se califica como panfletaria. Uno podría pensar –porque no se dan nombres– que se están refiriendo a obras completas como el *Canto al programa* de Inti Illimani, que musicalizó el itinerio de gobierno de la Unidad Popular, a canciones como *A Luis Emilio Recabarren*⁶⁰ y *Preguntas por Puerto Montt*⁶¹ de Víctor Jara u otras encontrables en discos de Quilapayún como *X Vietnam* (1968) o *Basta* (1969), así como

⁶⁰ Obrero tipógrafo que fundó el Partido Comunista de Chile.

⁶¹ “Usted debe responder, señor Pérez Zujovic”, dice esta canción inspirada en la llamada masacre de Puerto Montt, ocurrida en 1969 durante el desalojo de una ocupación ilegal de terreno y en la cual murieron once personas. La Unidad Popular culpó al entonces ministro del interior, quien murió en 1971 a manos de un grupo armado de extrema izquierda.

a proyectos como ¡Karaxú!, brazo musical del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) comandado por Patricio Manns desde el exilio. Hay que recordar que en esa época la vinculación entre los artistas de la Nueva Canción Chilena y la Unidad Popular era estrechísima. Algunos de ellos eran militantes de los partidos y grabaron en el sello discográfico creado por las Juventudes Comunistas y uno puede colegir que son esos algunos de los elementos que incomodan a los músicos *indie* del siglo XXI: el partidismo, la militancia e incluso la dependencia económica de un bloque político, percibidas como camisas de fuerza a la independencia creativa en términos artísticos –el cómo se debe sonar– y también en términos de posicionamiento político –el qué está permitido decir/disentir–. Todo aquello es aún más interesante si se considera que algunos de estos músicos autores contemporáneos han sido encasillados –estoy usando deliberadamente esta palabra– por medios de comunicación como supuestos herederos de la Nueva Canción. Y como se ha podido ver largamente, estos músicos se vinculan con lo político de formas diferentes y más personales, con mayor espíritu crítico y abrazando sus propias contradicciones, conectándose efectivamente con elementos de aquel movimiento musical –y admirándolos incluso– pero distanciándose de estos otros.

La dirección de esta generación de músicos autores es distinguible y diferenciable de otras respecto de la comunicación de lo político. Y considero que los resultados de esta investigación contribuyen a comprender de buena forma aquello, pues son un ejemplo patente de cómo ha operado el reposicionamiento del discurso contemporáneo de lo político en este tipo de artefactos culturales durante las primeras décadas del siglo en curso y en particular en una sociedad con una progresiva politización, pese a aquella desvinculación institucional varias veces mencionada. Aun más, esa búsqueda de independencia de las instituciones y los conglomerados partidarios puede interpretarse como un rotundo gesto político, que si bien es cierto puede involucrar riesgos en cuanto al descrédito persistente del modelo democrático, lo hallado aquí muestra que esto más bien tiene que ver con una decepción con el modelo democrático que han conocido, no con la democracia en sí misma. La dirección de esta generación es hacia una sociedad con una democracia expandida, que parta desde el

respeto a los individuos y sus decisiones de vida, desde una serie reivindicaciones alzadas por la sociedad civil que debieran ser atendidas por el poder y, finalmente, desde un modelo que termine con el agobio cotidiano y la precarización vital, garantizando ciertos niveles mínimos de realización. Para que Chile logre pasar, como dice la canción de Javiera Mena, *al siguiente nivel*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Publicaciones académicas

- Adorno, T. W. (2002). Sobre la música popular. *Guaraguao*, 6(15), 163-201.
- Adorno, T.W. & Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Buenos Aires: Sudamericana.
- Agúndez, J. R. (2010). *Time for heroes / Time to pretend: los significados del estilo en los consumidores de música indie, de la ciudad de Mexicali* (tesis de magíster). Universidad Autónoma De Baja California, México.
- Alonso, P. (2018). *Satiric TV in the Americas: Critical Metatainment as Negotiated Dissent*. Oxford University Press.
- Altheide, D. & Snow, R. (1979). Media Logic. *Beverly Hills*, 8, 1094-1096.
- Babbie, E. (2000). *Fundamentos de la investigación social*. México, MX: International Thomson.
- Bannister, M. (2006). *White boys, White noise. Masculinity and 1980s indie guitar rock*. Aldershot, Inglaterra: Ashgate.
- Barthes. R. (2000). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). Between Us, the Generations. En J. Larrosa (ed), *On Generations. On coexistence between generations*. Barcelona: Fundació Viure i Conviure.
- Berti, Eduardo (2019). *Por: lecturas y reescrituras de una canción de Luis Alberto Spinetta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Bettati, B. (2008). Cine “independiente”: de qué?, *laFuga*, 7. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/cine-independiente/305>
- Blacking, J. (2010) *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Boix, O. (2017). Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música indie de la ciudad de la Plata (Argentina). Papeles del CEIC. *International Journal on Collective Identity Research*, (2), 1-25.

- Boix, O. (2019). Ni género musical ni sólo un estilo: el fenómeno “indie” en La Plata como un nuevo uso de la música. *Astrolabio*, (22), 69-94.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bowen Silva, M. (2008). El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds*.
- Cárdenas, J. A. S. (2011). El imaginario literario de Juan Luis Borges en las letras y música de Gustavo Cerati. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 4(2), 151-161.
- Carreño, R. (2013). *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social* (Trad. M. Mizraji). Gedisa.
- Cooke, D. (1990). *The language of music* (3ª ed.). Oxford University Press.
- Cornejo-Hernández, F. (2008). *Ensamblajes sónicos, flexibles y mutantes. Estilos de vida en la escena de la música indie* (tesis de maestría). Comunicación de la Ciencia y la Cultura Iteso, Tlaquepaque, Jalisco.
- Cotonat, A. M. (2013). El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*, 2(3), 9-35.
- Dahl, R. A. (2006). *A preface to democratic theory. Expanded edition: 50th anniversary edition*. EE.UU.: University of Chicago Press.
- Dean, J. (Ed.). (2000). *Cultural studies and political theory*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Denisoff, R. S., & Levine, M. H. (1970). Generations and counter-culture: a study in the ideology of music. *Youth & Society*, 2(1), 33-58.
- Denisoff, R. S. (1983). *Sing a song of social significance*. Popular Press.

- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Madsen, A. K., Mackay, H., & Negus, K. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres, Inglaterra: Sage.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Egan, S. (2018). *Bowie por Bowie: entrevistas y encuentros con David Bowie*. Buenos Aires: Planeta.
- Eiswerth, J. P. (1996). Rap music as protest: a rhetorical analysis of Public Enemy's lyrics. UNLV Retrospective Theses & Dissertations. 583. <https://digitalscholarship.unlv.edu/rtds/583>
- Errázuriz, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, 136-157.
- Etchegaray, N., Scherman, A. & Valenzuela, S. (2018) Testing the hypothesis of “impressionable years” with willingness to self-censor in Chile. *International Journal of Public Opinion Research*, edy012. doi: 10.1093/ijpor/edy012
- Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. En Tagg, P. and Horn, D. (Eds.). *Popular Music Perspectives* (pp. 52-81). Göteborg: Göteborg and Exeter.
- Favoretto, M. (2014). Charly García: alegoría y rock. *Musica popular em Revista*, 1.
- Feezell, J. T. (2008). *Stereotype: the influence of music preferences on political attitudes and behavior* (tesis doctoral). University of California, Santa Barbara, Estados Unidos.
- Feixa, C. (2000). Generación@ la juventud en la era digital. *Nómadas* (Col), (13), 75-91.
- Fellone, U. (2018). Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 259-282.
- Fernández, A., & Urrutia Neno, C. (2020). *Bordes de lo real en la ficción: cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Figueroa-Bustos, A. (2020). La construcción mediática del músico y su producción como política: el rol de la prensa especializada chilena en el encuadre de los músicos independientes (2014-2018). *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(1), 64-82. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.14>
- Figueroa-Bustos, A. (2021). Reivindicaciones sociales en carátulas de discos de la música independiente chilena. *gráfica*. 9(18), 175-185. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.199>

- Fonarow, W. (2006). *Empire of dirt: The aesthetics and rituals of british indie music*. Middletown, Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. España: La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Barcelona, España: Tusquets.
- Fouce, H. (2003). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- Fouce, H. & Del Val, F. (2016): De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4(1), 58-72. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>
- Fouce, H. & Del Val, F. (2017). Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes. *Revista Signa*, 26, 663-676.
- Frith, S. (1978). *The sociology of rock*. Constable & Company Limited.
- Frith, S. (1981). *Sound effects; youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nueva York, Estados Unidos: Pantheon.
- Frith, S. (1988). Art ideology and pop practice. En Grossberg, L. & Nelson, C. (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 461-475). Chicago: University of Illinois Press.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S. (2016). *Taking popular music seriously: selected essays*. Routledge.
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: Restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism studies*, 10(2), 238-252.
- García, Marisol (2013) *Canción valiente: 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile* (2ª ed.) Santiago, Chile: Ediciones B.
- García-Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista transcultural de música*, (7), 0.
- García-Canclini, N. (Ed.). (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (Vol. 13). Fundación Telefónica.

- Garland, S. (2014). *Music, Affect, Labor, and Value: Late Capitalism and the (Mis) Productions of Indie Music in Chile and Brazil* [Tesis de doctorado]. Columbia University.
- Garland, S. (2019). Amiguismo: capitalism, sociality, and the sustainability of indie music in Santiago, Chile. *Ethnomusicology Forum*. 28(1), 26-44. doi: 10.1080/17411912.2019.1622431
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gil, P. (1998). *Guía de la música independiente en España*. Madrid: Ediciones Vosa.
- Giles, H., Mulac, A., Bradac, J. J., & Johnson, P. (1987). Speech accommodation theory: The first decade and beyond. *Annals of the International Communication Association*, 10(1), 13-48.
- González, D. (2015). *La música como texto, el indie como subcultura. Un acercamiento, desde la Teoría subcultural, a la Escena Indie en México a partir del análisis de dos revistas: Marvin e Indie Rocks!* (tesis de maestría). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México.
- González, J. P. (2011). Posfolklore: roots and globalization in chilean popular music. *Arbor*, 187(751), 937-946. doi: 10.3989/arbor.2011.751n5010
- González, J. P. (2016). Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27(1).
- Graham, S. (2016). *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. Estados Unidos: University of Michigan Press.
- Gramsci, A. (1980). *Análisis de las situaciones. Relaciones de fuerzas*. Nueva Antropología, 4(16), 7-18.
- Greif, M. et al. (eds) (2011) *¿Qué fue lo hipster? Una investigación sociológica*. Madrid: Alpha Decay.
- Gubern, R. (2004). Los meandros de las imágenes. En *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Guerrero, C. & Vuskovic, A. (2018). La música del Nuevo Cine Chileno, *laFuga*, 21. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/la-musica-del-nuevo-cine-chileno/916>

- Habermas, J., i Ramió, J. R., Domènech, A., & Grasa, R. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, S. (1975). Introduction. En Smith, A., Immirzi, E. & Blackwell, T. (Eds), *Paper Voices: the popular press and social change, 1935-1965* (pp. 1-24). Londres: Chatto & Windus.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). London: Sage Publications.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita identidad?. En Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Hamm, Ch. (1994). Genre, performance and Ideology in the early songs of Irving Berlin. *Popular Music* 13(2): 143-150.
- Hanisch, C. (1969). *The personal is political*. Recuperado de www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalIsPol.pdf
- Harvey, J. (2008). *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rhythm.
- Hatten, R. S. (2004). *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Indiana University Press.
- Hay, C. (2007). *Why we hate politics*. Cambridge: Polity.
- Hebdige, D. (2004) *Subcultura: el significado del estilo*. Madrid, España: Planeta.
- Hernández D. & Tapia J. (2017) *Es difícil hacer cosas fáciles: Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago, Chile: Libros de la Mujer Rota.
- Hernández, E. (2014). *El fin de la clase media*. Madrid: Clave Intelectual.
- Hesmondhalgh, D. (1996). Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, culture and Society*, 18(3), 469-488.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural studies*, 13(1), 34-61.
- Hesmondhalgh, D. (2012). *The cultural industries* (3ª ed.). Londres, Inglaterra: Sage.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters*. John Wiley & Sons.
- Hibbett, R. (2006). What Is Indie Rock?. *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77, doi:10.1080/0300776042000300972

- Hjarvard, S. (2008). The mediatization of society. *Nordicom review*, 29(2), 102-131.
- Hjarvard, S. (2016). Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social. *La trama de la comunicación*, 20(1), 235-252.
- Igarzábal, N. (2004). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- IMI Chile & OPC (2016) *La industria musical independiente en Chile: cifras y datos para una caracterización*. Recuperado de <http://nodomusicachile.com/wp-content/uploads/2017/04/Publicacio%CC%81n-IMI-OPC-web.pdf>
- Kellner, D. (2003). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*. London and New York: Routledge.
- Leccardi, C., & Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, 19(34), 11-32.
- Lee, S. (1995). Re-examining the concept of the “independent” record company. *Popular music*, 14(1), 13-31.
- Lenore, V. (2014). *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- Leoz-Aizpuru, A. (2015). *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)* (tesis doctoral), Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Deusto, España.
- Lindlof, T. R., & Taylor, B. C. (2002). *Qualitative communication research methods* (2ª ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Lull, J. (1985). On the communicative properties of music. *Communication Research*, 12(3), 363-372. doi: 10.1177/009365085012003008
- Lull, J. (1988). *Popular music and communication*. California, Estados Unidos: SAGE Publications.
- Lynskey, D. (2016) *33 revoluciones por minuto: historia de la canción protesta*. Barcelona, España: Malpaso.
- Machin, D. (2010). *Analysing popular music: Image, sound and text*. Sage Publications.

- Machin, D., & Van Leeuwen, T. (2016). Multimodality, politics and ideology. *Journal of Language and Politics*, 15(3), 243-258.
- Mamani, A. (2013, Diciembre). Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). In *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*.
- Mannheim, K. (1952). The problem of generations. In *Essays on the sociology of knowledge* (pp. 276–320). New York, NY: Routledge & Kegan Paul.
- Martin-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones* (2ª ed.). México: GG. MassMedia.
- Martinelli, D. (2017). *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*. Springer.
- Miranda, G. (2011). Cuando la cultura se escribe con la guitarra: El sello DICAP y la política de las Juventudes Comunistas, Chile. 1968-1973. In *Ponencia presentada en el I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. Santiago* (pp. 93-102).
- Montgomery, M. (2008). The discourse of the broadcast news interview: A typology. *Journalism Studies*, 9(2), 260-277. doi:10.1080/14616700701848303
- Negus, K. (1995) Where the mystical meets the market: creativity and commerce in the production of popular music. *Sociological Review*, 43(2), 317-339.
- Negus, K. (1997) *Popular music in theory: An introduction*. Middletown, Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge.
- Noya, J., Del Val, F., & Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista internacional de sociología*, 72(3), 541-562.
- Party, D. (2018). El amor en los tiempos del iPod: escuchando a Javiera Mena. *Taller de Letras*, (63), 59-71.
- PNUD (2015). Desarrollo humano en Chile. Los tiempos de la politización. Recuperado de <http://desarrollohumano.cl/idh/informes/2015-los-tiempos-de-la-politizacion/>.
- Ponce, D. (2019). A la luz del repertorio. En Dirección de Comunicación y Cultura SCD (Eds.) *30 años de la industria musical chilena 1988-2018. Reflexiones y testimonios* (pp. 30-53). Santiago, Chile: SCD / Editorial Hueders.

- Ponce, D. (Ed.). (2019). *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago de Chile: Cuaderno y Pauta.
- Pratt, R. (1990). *Rhythm and resistance: Explorations in the political uses of popular music*. Nueva York, NY, Estados Unidos: Praeger.
- Quiña, G. M. (2014). Parte de la religión: Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina. *Papeles de Trabajo*, (26), 121-142.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ramos, P. (2003). Posmodernismo, feminismo y musicología. En Pilar Ramos (Ed.), *Feminismo y música: introducción crítica* (pp. 31-51), Madrid, España: Narcea, 2003.
- Reynolds, S. (2010) *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Rodríguez López, J., & Sedeño Valdellós, A. M. (2017). El videoclip y la comunicación socio-política: el mensaje reivindicativo en el vídeo musical. *Vivat Academia*, (138), 1-16. doi:<http://dx.doi.org/10.15178/va.2017.138.1-15>
- Rolle, C. (2000, August). La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. In *Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular*, Bogotá.
- Roszak, Theodore (1968) *El nacimiento de una contracultura* (8ª ed.), Estados Unidos: Kairós.
- Rubio, A. M. (2016). Política del ruido. En los límites de la comunicación musical. *methaodos. revista de ciencias sociales*, 4(1).
- Salgar, Ó. A. H. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1), 39-77.

- Screti, F., & Jiménez, A. (2009). Análisis retórico y semio-lingüístico de las canciones de propaganda de dos partidos políticos (PP y PSOE) durante la campaña electoral para las elecciones generales españolas de 2008. *Oralia*, 12.
- Sedeño, A. M. (2007). Narración y descripción en el videoclip musical. *Razón y palabra*, (56). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520729005>
- Shields, D. (2015). *Hambre de realidad. Un manifiesto*. Círculo de Tiza: Barcelona.
- Shuker, R. (2017). *Popular music: The key concepts*. Routledge.
- Sivira Camacaro, R. (2021). Estrategias de interacción discursiva en la entrevista periodística en prensa escrita. *Lenguaje*, 49(1), 76-103. <https://doi.org/10.25100/lenguaje.v49i1.9458>
- Sontag, S. (2006). La caverna de Platón. En *Sobre la fotografía*. México DF: Alfaguara.
- Strachan, R. (2007). Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry. *European Journal of Cultural Studies*. 10(2), 245-265. doi: 10.1177/1367549407075916
- Street, J. (2013). *Music and politics*. John Wiley & Sons.
- Tagg, P., & Clarida, B. (2003). *Ten little title tunes*. New York and Montreal: Mass Media Scholars' Press
- Tagg, P. (2012). Music's Meanings. Recuperado de <https://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Barcelona, España: Paidós.
- Urra, C. (2006) *Análisis de la Industria de la Música Popular en Chile* (tesis de pregrado), Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas Universidad de Chile, Santiago.
- Vaneigem, R. (2001). *The revolution of everyday life*. Rebel Press.
- Van Dijk, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Editorial Paidós.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social* (Vol. 2). Barcelona, España: Gedisa.
- Van Dijk, T. (2015). Critical discourse analysis. En Tannen, D., Hamilton, H. & Schifffrin, D. (Eds.) *The handbook of discourse analysis* (2ª ed.), (pp. 466-485). Chichester, Inglaterra: John Wiley & Sons.

- Van Leeuwen, T. (1996). The representation of social actors. En C. Rosa Caldas-Coulthard y M. Coulthard (eds), *Texts and Practices*. Londres: Routledge. pp. 32–70.
- Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. London: Macmillan.
- Van Sickel, R. W. (2005). A world without citizenship: on (the absence of) politics and ideology in country music lyrics, 1960–2000. *Popular music and society*, 28(3), 313–331.
- Verón, E. (2005). *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Walser, R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press.
- Way, L. C. (2016). Protest music, populism, politics and authenticity. *Journal of Language and Politics*, 15(4), 422–446.
- Wendel, E. (2008). *New Potentials for “Independent” Music. Social Networks, Old and New, and the Ongoing Struggles to Reshape the Music Industry* (tesis de maestría). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, Estados Unidos.

Artículos de prensa

- Abalo, J.P. (2013, 3 de diciembre). La comunidad Matorral. *The Clinic*.
<https://www.theclinic.cl/2013/12/03/la-comunidad-matorral/>
- Alarcón, R. (2016, 21 de julio). Los fantasmas de Javier Barria. *Potq*.
<https://www.potq.net/entrevistas/los-fantasmas-de-javier-barria/>
- Alarcón, R. (2018, 20 de junio). “No tengo la necesidad de ser el que está más de moda”. *Diario Uchile* <https://radio.uchile.cl/2018/06/20/nano-stern-no-tengo-la-necesidad-de-ser-el-que-esta-mas-de-moda/>
- Alcántara, B. (2018, 27 de octubre). Álex Anwandter: “RD me intentó pololear, me junté y era un grupo de hombres con barba, carecía de una arista feminista”. *El Dinamo*.
<https://www.eldinamo.cl/actualidad/2018/10/27/alex-anwandter-rd-me-intento-pololear-me-junte-y-era-un-grupo-de-hombres-con-barba-carecia-de-una-arista-feminista/>
- Allende, S. (2018, 12 de julio). Conversamos con Chinoy: “La gente está suavizada y siente que todo pasa porque es política y no arte”. *Parlante*.

- <https://www.parlante.cl/conversamos-con-chinoy-la-gente-esta-suavizada-y-siente-que-todo-pasa-porque-es-politica-y-no-arte/>
- Alvarez, A. y Ouviaña, H. (2018, 10 de agosto). Ana Tijoux, cantante chilena: “La lucha feminista en Argentina es fuente de inspiración para toda América Latina”. Nodal. <https://www.nodal.am/2018/08/ana-tijoux-cantante-chilena-la-lucha-feminista-en-argentina-es-fuente-de-inspiracion-para-toda-america-latina/>
- Alvarez, P. (2017, 3 de febrero). Entrevista e intercambio de décimas con Nano Stern: “Una persona sin contradicciones es una fantasía”. Eldesconcierto.cl <https://www.eldesconcierto.cl/2017/02/03/entrevista-e-intercambio-de-decimas-con-nano-stern-una-persona-sin-contradicciones-es-una-fantasia/>
- Álvaro (2012, 7 de agosto). Hablamos con... Fernando Milagros. *Indiespot*. <https://indiespot.es/2012/08/07/hablamos-con-fernando-milagros/>
- Aravena, M. (2008, 21 de agosto). Manuel García: temperado por el pop. *Disorder Magazine*. <http://www.disorder.cl/2008/08/21/manuel-garcia-el-temperado/>
- Armas, R. (2018, 25 de mayo). Camila Moreno y su retiro indefinido: “Tirarse una y otra vez al abismo te genera cansancio”. *Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/a3a39p/camila-moreno-y-su-retiro-indefinido-tirarse-una-y-otra-vez-al-abismo-te-genera-cansancio
- Ascencio, C. (2014, 25 de mayo). Entrevista: Pedropiedra. *Worldgroove*. <http://worldgroove.com/contenido/entrevista-pedropiedra>
- Bahamondes, P. (2014, 25 de febrero). Javiera Mena, su nueva lucidez. *Paula*. www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/javiera-mena-su-nueva-lucidez/
- Barría, F. (2018, 13 de mayo). Manuel García habla de música, política y envía mensaje a haters: "Estoy a su servicio". *Biobiochile.cl*. <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/musica/2018/05/13/manuel-garcia-habla-de-musica-politica-y-envia-mensaje-a-haters-estoy-a-su-servicio.shtml>
- Biobiochile.cl (2016, 29 de febrero). Dénver por Oscar a ‘Historia de un Oso’: Es mágico ver cómo sucedió todo. *Biobiochile*. Recuperado de

- <https://www.biobiochile.cl/noticias/2016/02/29/denver-por-oscar-a-historia-de-un-oso-es-magico-ver-como-sucedio-todo.shtml>
- Bouza, C. (2015, 2 de noviembre). “Todo lo que escribo es el resultado de una reflexión colectiva”. *Pikara*. <https://www.pikaramagazine.com/2015/11/entrevista-ana-tijoux/>
- Bruno, M. (2018, 28 de marzo). Chinoy: “Somos semilla de rebelión”. *Otra Canción*. <http://otracancion.com.ar/?p=12185>
- Bustamante, R. y Correa, M. (2018, 4 de octubre). Pascuala Ilabaca: “Mi motor es llamar a las personas a ocupar y demandar los espacios públicos”. *Causas y Beats*. <https://www.causasybeats.cl/musica/pascuala-ilabaca-mi-motor-es-llamar-a-las-personas-a-ocupar-y-demandar-los-espacios-publicos/>
- Calvo, S. (2018, 3 de mayo). <https://www.publico.es/culturas/ana-tijoux-ana-tijoux-mercado-capaz-comerse-palabra-feminismo.html>
- Camilla-Araya, V. (2016, 16 de octubre). Dadalú: "Internet es como la buena onda fácil". *La Rata*. <https://www.larata.cl/entrevistas/dadalu-internet-es-como-la-buena-onda-facil/>
- Carlos, C. (2013, 26 de noviembre). El mal karma de Ases Falsos. *Teoría Pop*. <http://www.teoriapop.com/el-mal-karma-de-ases-falsos/>
- Carvacho, B. (2018, 21 de noviembre). Francisca Valenzuela, la ruidosa más relevante de Latinoamérica. *Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/qvqvzb/francisca-valenzuela-la-ruidosa-mas-relevante-de-latinoamerica
- Cerda, S. (2007, 11 de julio). Francisca Valenzuela: "Canto sobre despecho y sobre las minas, pero también de otras cosas". *Emol*. <https://www.emol.com/noticias/magazine/2007/07/11/262300/francisca-valenzuela-canto-sobre-despecho-y-sobre-las-minas-pero-tambien-de-otras-cosas.html>
- CNNChile.com (2018, 12 de diciembre). Gepe y Nano Stern se bajan de Festival Migrantes en rechazo a postura del Gobierno por la inmigración. *CNN Chile*. Recuperado de https://www.cnnchile.com/cultura/gepe-y-nano-stern-se-bajan-de-festival-migrantes-en-rechazo-a-postura-del-gobierno-por-la-inmigracion_20181212/

- ConciertosPerú.com.pe (2015, 25 de septiembre). "No me considero una persona de izquierda". *Conciertos Perú*. <http://conciertosperu.com.pe/entrevistas/entrevista-a-cristobal-briceno-no-me-considero-una-persona-de-izquierda/>
- Contreras, E. (2017, 7 de enero). La polémica presentación de Álex Anwandter en la Cumbre del Rock. *Biobiochile*. Recuperado de <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/musica/2017/01/07/el-polemica-presentacion-de-alex-anwandter-en-la-cumbre-del-rock.shtml>
- Contreras, M. (2016, 4 de noviembre). Cristobal Briceño: "Siempre estoy contento, nunca estoy feliz". *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/cristobal-briceno-siempre-estoy-contento-nunca-estoy-feliz/>
- Cooperativa.cl (2010, 24 de enero). Camila Moreno: Yo no canto por el aplauso o la crítica. *Cooperativa*. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/festivales/olmue/camila-moreno-yo-no-canto-por-el-aplaus-o-la-critica/2010-01-24/020224.html>
- Cooperativa.cl (2010, 25 de enero). Camila Moreno y sus polémicos dichos en Olmué: Necesitaba decir lo que dije. *Cooperativa.cl*. <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/festivales/olmue/camila-moreno-y-sus-polemicos-dichos-en-olmue-necesitaba-decir-lo-que/2010-01-25/002540.html>
- Cooperativa.cl (2011, 5 de octubre). Francisca Valenzuela: Hice la canción a Allende por la carencia de liderazgos poéticos. *Cooperativa.cl*. <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/francisca-valenzuela-hice-la-cancion-a-allende-por-la-carencia-de/2011-10-05/181417.html>
- Cooperativa.cl (2012, 26 de febrero). Manuel García a Piñera: "Los estudiantes no lo dejarán dormir si usted no los deja soñar". *Cooperativa*. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/festival-de-vina/manuel-garcia-a-pinera-los-estudiantes-no-lo-dejaran-dormir-si-usted/2012-02-26/012228.html>
- Cooperativa.cl (2012, 23 de marzo). Un Teatro Caupolicán repleto apoyó al movimiento en Aysén. *Cooperativa*. Recuperado de

- <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/un-teatro-caupolican-repleto-apoyo-al-movimiento-en-aysen/2012-03-23/005947.html>
- Cooperativa.cl (2017, 18 de noviembre). Vocalista de Ases Falsos llama a no votar: "Esto no es una democracia". *Cooperativa.cl*. <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/vocalista-de-ases-falsos-llama-a-no-votar-esto-no-es-una-democracia/2017-11-18/123705.html>
- Cornejo, J.I. (2014, 20 de agosto). "Me gusta que haya algo inquisidor en estas preguntas". *Mutis*. <http://www.mutis.cl/entrevistas/me-gusta-que-haya-algo-inquisidor-en-estas-preguntas-a-fondo-con-manuel-garcia/>
- Correa, C. (2007, 7 de marzo). Perrosky: ya nos asumimos como grupo. *Super 45*. <https://super45.cl/articulos/perrosky-ya-nos-asumimos-como-grupo/>
- Chávez, X. (2014, 4 de enero). Gepe: "Britney Spears es tan política como Manu Chao". *La Segunda*. www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2014/01/904582/gepe-britney-spears-es-tan-politica-como-manu-chao
- Damiani, R. (2010, 13 de julio). Cadenasso: "Nano Stern siempre me decía que mi música era medio esquizofrénica". *Sonidos Ocultos*. <https://www.sonidosocultos.com/entrevistas/entrevista-a-cadenasso/>
- Díaz, I. (2012, 17 de agosto). "La poesía es el brazo armado de la protesta social". *Punto Final*. <http://www.puntofinal.cl/764/manuel764.php>
- Di Girolamo, G. (2016, 11 de marzo). Ana Tijoux: "Nos llenamos la boca con el feminismo mientras pagamos sueldos de mierda". *Eldesconcierto.cl*. <https://www.eldesconcierto.cl/2016/03/11/ana-tijoux-nos-llenamos-la-boca-con-el-feminismo-mientras-pagamos-sueldos-de-mierda-y-las-mujeres-violadas-no-tienen-derecho-a-abortar/>
- El Desconcierto (2014, 5 de agosto). Anita Tijoux: "Para mí el arte es tomar posición". *Eldesconcierto.cl*. <https://www.eldesconcierto.cl/2014/08/05/anita-tijoux-para-mi-el-arte-es-tomar-posicion/>
- El Desconcierto (2017, 17 de noviembre). Camila Moreno: "Todavía hay que explicar por qué el feminismo es importante y se sigue cuestionando a las víctimas". *Eldesconcierto.cl*.

- <https://www.eldesconcierto.cl/2017/11/17/camila-moreno-todavia-hay-que-explicar-por-que-el-feminismo-es-importante-y-se-sigue-cuestionando-a-las-victimas/>
- Emol (2012, 20 de diciembre) <https://www.emol.com/noticias/magazine/2012/12/20/575616/t.html>
- Ferrer, P. (2016, 16 de octubre). El frenesí y la fragilidad. *Zona de Obras*. <https://www.zonadeobras.com/dialogando/2016/10/16/pascuala-ilabaca-el-frenesi-y-la-fragilidad/>
- Galleguillos, C. (2014, 23 de mayo). “Mi música jamás ha tenido un afán político”. *Solo Artistas Chilenos*. <https://soloartistaschilenos.cl/entrevista-a-gepe-mi-musica-jamas-ha-tenido-un-afan-politico/>
- García, B. (2016, 9 de abril). Alex Anwandter presenta su último disco: "No me interesa ser panfletario ni siento que sea efectivo". *T13*. <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/Alex-Anwandter-disco-Amiga-No-me-interesa-ser-panfletario-no-siento-que-sea-efectivo>
- García, B. (2017, 19 de mayo). Fernando Milagros presenta su nuevo disco: "No quiero cambiar el mundo con un par de frases". *T13*. <https://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/fernando-milagros-presenta-su-nuevo-disco-no-quiero-cambiar-mundo-par-frases>
- García, C. (2018, 12 de octubre). Alex Anwandter, músico: “Desencantarse con la izquierda es un lujo que no nos podemos dar en este momento”. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2018/10/12/alex-anwandter-musico-desencantarse-con-la-izquierda-es-un-lujo-que-no-nos-podemos-dar-en-este-momento/>
- García, M. (2007, 10 de mayo). <https://solgarcia.wordpress.com/2007/05/10/298/>
- García, M. (2016, 2 de abril). Ana Tijoux: “No sé si quiero ser un referente”. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/ana-tijoux-no-se-si-quiero-ser-un-referente/>
- García, M. (2017, 30 de noviembre). Fernando Milagros: La energía del desacomodo, *Musicapopular.cl*. <http://www.musicapopular.cl/generico/fernando-milagros-la-energia-del-desacomodo/>

- Giraldo, P. (2012, 31 de mayo). La voz gay de Francisca Valenzuela. *Shangay*.
<https://shangay.com/2012/05/31/la-voz-gay-de-francisca-valenzuela/>
- Gómez, P. (2016, 15 de enero). Nano Stern: “Veo un país más asistencialista que solidario”. *Hogar de Cristo*. <https://www.hogardecristo.cl/noticias/nano-stern-veo-un-pais-mas-asistencialista-que-solidario-2/>
- González, C. (2018, 24 de noviembre). Pascuala Ilabaca: “No se puede separar al artista de los procesos sociales”. *Ilustrado.cl*. <https://www.ilustrado.cl/2018/11/23/pascuala-ilabalapascuala-ilabaca-no-se-puede-separar-al-artista-de-los-procesos-sociales/>
- González, D. (2017, 23 de febrero). Álex Anwandter, militante y pop. *Paula*.
www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/alex-anwandter-militante-y-pop/
- González, V. (2017, 30 de noviembre). Cristóbal Briceño: "La gente de redes sociales son los que votan, los giles". *Biobiochile.cl*.
<https://www.biobiochile.cl/noticias/opinion/entrevistas/2017/11/30/cristobal-briceno-la-gente-de-redes-sociales-son-los-que-votan-los-giles.shtml>
- Goodman, A. (2014, 11 de julio). “El arte es un arma de resistencia”. *Democracy Now*.
https://www.democracynow.org/es/2014/7/11/hablamos_con_la_artista_chilena_ana
- Gutiérrez, C. (2012, 28 de agosto). Fernando Milagros: “En mi casa son todos fachos”. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2012/08/28/fernando-milagros-en-mi-casa-son-todos-fachos/>
- Gutiérrez, C. (2018, 11 de mayo). Javiera Mena en busca de la verdad. *Qué Pasa*.
www.quepasa.cl/articulo/cultura/2018/05/javiera-mena-en-busca-de-la-verdad.shtml/
- Gutiérrez, M. (2015, 27 de enero). Pascuala Ilabaca prepara homenaje a Álvaro Peña: “Yo lo comparo con John Lennon”. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2015/01/27/pascuala-ilabaca-prepara-homenaje-alvaro-pena-yo-lo-comparo-con-john-lennon/>
- Hernández, J. (2018, 29 de mayo). Nano Stern: tiempo de subir la voz. *El Ciudadano*.
<https://www.elciudadanoweb.com/nano-stern-el-tiempo-de-subir-la-voz/>
- Inmortal.cl (2018, 25 de mayo). Entrevista a Nano Stern: “Este disco es un poco más en mala”. *Inmortal*. <https://www.inmortal.cl/entrevista-a-nano-stern/>

- Jara, C. (2018, 8 de mayo). “Me alegra cuando una canción es parte de un proceso social”. *Velvet*. <https://revistavelvet.cl/manuel-garcia-me-alegra-cuando-una-cancion-es-parte-de-un-proceso-social/>
- Jara, J. (2018, 27 de agosto). “La perspectiva de género es algo que siempre he tenido en mi música”. *JGM Radio*. <https://radiojgm.uchile.cl/francisca-valenzuela-cantante-la-perspectiva-de-genero-es-algo-que-siempre-he-tenido-en-mi-musica/>
- La Hoja de Arena (2013, 21 de agosto). Entrevista: Pascuala Ilabaca. *La Hoja de Arena*. <https://www.lahojadearena.com/entrevista-pascuala-ilabaca/>
- Lahoramujeres.cl (2017, 23 de marzo). Entrevista: Pascuala Ilabaca. *La Hora Mujeres*. <http://www.lahoramujeres.cl/sin-categoria/entrevista-pascuala-ilabaca/>
- LaNacion.com.ar (2011, 21 de octubre). Conocé a Dënver. *La Nacion*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/conoce-a-dnver-nid1416666>
- Lagos, A. (2008, 11 de agosto). La voz de los que sobran. *Paula*. <https://www.latercera.com/paula/la-voz-de-los-que-sobran/>
- Lavín, M. (2009, 16 de mayo). Un cantautor nada de falso. *Super 45*. <https://super45.cl/articulos/fernando-milagros-un-cantautor-nada-de-falso/>
- León, R. (2017, 4 de mayo). Manuel García: “Aplicar una palabra como ‘defraudar’ al nombre de Michelle Bachelet es injusto”. *El Dínamo*. <https://www.eldinamo.cl/tendencias/2017/05/04/manuel-garcia-aplicar-una-palabra-como-defraudar-al-nombre-de-michelle-bachelet-es-injusto/>
- Loud.cl (2012, 2 de agosto). El cerebro detrás de Ases Falsos. *Loud*. <http://loud.cl/14547/entrevista-cristobal-briceno-el-cerebro-detras-de-ases-falsos>
- Mardones, J.M. (2018, 13 de noviembre). Alex Anwandter en Conversación CNN: “Estoy preocupado en Sudamérica por este sentimiento neofascista”. *CNNChile*. https://www.cnnchile.com/mas-programas/alex-anwandter-en-conversacion-cnn-estoy-preocupado-en-sudamerica-por-este-sentimiento-neofascista_20181113/
- Matamoras, O. (2016, 20 de mayo). Perrosky: la supervivencia de la música en estado primitivo. *Rockaxis*. <https://rockaxis.com/revista/157/157.pdf>

- Matices-Magazin.de (2016, 23 de febrero). “Tú nos dices que debemos sentarnos pero las ideas solo pueden levantarnos”. *Matices*. <https://www.matices-magazin.de/archiv/82/entrevista-con-la-cantante-chilena-ana-tijoux/>
- Millavil, M. (2013, 20 de diciembre). (Me Llamo) Sebastián: “Estoy contenido para entregar un material más íntimo”. *Potq*. <https://www.potq.net/entrevistas/me-llamo-sebastian-estoy-contenido-para-entregar-un-material-mas-intimo/>
- Molina, I. (2009, 15 de abril). Jamás publicado: entrevista con Fran Valenzuela. *Disorder*. <http://www.disorder.cl/2009/04/15/jamas-publicado-entrevista-con-fran-valenzuela/>
- Morales, J.F. (2016, 23 de diciembre). Entrevista con (me llamo) Sebastián: “Las etiquetas las pone otra gente, no yo...”. *Mor.Bo*. <https://www.ismorbo.com/entrevista-con-me-llamo-sebastian-un-concierto-bacan-puede-cambiarte-la-vida/>
- Morandé, C. (2018, 20 de junio). “El amor y la honestidad son los dos ingredientes imprescindibles y lo demás da lo mismo”. *Grupoarte*. <https://grupoarte.cl/nano-stern-en-ciclo-fome-el-amor-y-la-honestidad-son-los-dos-ingredientes-imprescindibles-y-lo-demas-da-lo-mismo/>
- Moreno, A. (2017, 15 de enero). Pascuala Ilabaca: a los prisioneros del reloj. *Efe Eme*. <https://www.efeeme.com/pascuala-ilabaca-a-los-prisioneros-del-reloj/>
- Nebreda, M. (2012, 23 de mayo). Francisca Valenzuela: “Me gusta tanto hablar de revolución social como de amor”. *Achtung!*. <https://www.achtungmag.com/musica-discos-franciscavalenzue-revista-achtung/>
- Neira, L. (2014, 25 de julio). Entrevista con Camila Moreno. *Indiehoy*. <https://indiehoy.com/entrevistas/entrevista-con-camila-moreno/>
- Ocampo, A. (2014, 28 de marzo). (me llamo) Sebastián, el niño rosado. *Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/rq8pjv/me-llamo-sebastin-el-nino-rosado-1
- Ocampo, A. (2014, 24 de septiembre). Dadalú: El camino pop del rap. *Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/6xxd4j/dadal
- Olguín, C. (2018, 9 de mayo). Camila Moreno: “Todos somos machistas y hemos permitido que esta sociedad patriarcal exista”. *El Dínamo*.

- <https://www.eldinamo.cl/entretencion/2018/05/09/camila-moreno-cantante-todos-somos-machistas-y-que-hemos-permitido-que-esta-sociedad-patriarcal-exista/>
- Oliveros, T. y Castillo, F. (2018, 22 de junio). Pascuala Ilabaca: "Hay que cuestionar si el poder que les damos a las personas trastoca su sentido común". *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/06/22/pascuala-ilabaca-hay-que-cuestionar-si-el-poder-que-les-damos-a-las-personas-trastroca-su-sentido-comun/>
- Orozco, G. (2018, 9 de febrero). Ana Tijoux: Íntima y política. *Chicago Tribune*. <https://www.chicagotribune.com/hoy/entretenimiento/ct-hoy-entretenimiento-ana-tijoux-intima-y-poltica-20180207-story.html>
- Penjean, L. (2010, 25 de marzo). Nómada. *Paula*. <https://www.latercera.com/paula/pascuala-ilabaca-nomada/>
- Pérez, C. (2015, 7 de agosto). Camila Moreno: La filosofía de la Mala Madre. *Melómanos*. <https://melomanosmag.cl/2015/08/07/camila-moreno-la-filosofia-de-la-mala-madre/>
- Pérez, P. (2016, 30 de abril). Manuel García: "Creo que va a ser un año bien complicado para Chile". *La Rata*. <https://www.larata.cl/entrevistas/manuel-garcia-creo-que-va-a-ser-un-ano-bien-complicado-para-chile/>
- Pérez, P. (2018, 10 de noviembre). Javiera Mena: "Estoy de acuerdo con la condena social a un abusador, creo que se lo merece". *CNN Chile*. https://www.cnnchile.com/cultura/javiera-mena-estoy-de-acuerdo-con-la-condena-social-a-un-abusador-creo-que-se-lo-merece_20181110/
- Picnic (2016, 6 de noviembre). "Me gusta que en la música las cosas pasen naturalmente". *PicnicTV*. <https://picnictv.cl/dadalu-me-gusta-que-en-la-musica-las-cosas-pasen-naturalmente/>
- Pinto, C. (2015, 7 de agosto). "Con este disco maté la necesidad de agradar y de portarme bien". Mutis. <http://xwww.mutis.cl/entrevistas/camila-moreno-con-este-disco-mate-la-necesidad-de-agradar-y-de-portarme-bien/>
- Pinto, G. (2011, 12 de mayo). Pedropiedra: humor, belleza y caca. *Super 45*. <https://super45.cl/articulos/entrevistas/pedropiedra-humor-belleza-y-caca/>

- Ponce, D. (2007, 20 de noviembre). Lo digital no quita lo real. *Mus.cl*.
<http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=92>
- Ponce, D. (2010, 19 de diciembre). Mariana y Milton pasan de curso. *Mus.cl*.
<http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=251>
- Pousta. (2017, 29 de septiembre). Humanamente hablando con (Me llamo) Sebastián. *Pousta*.
<https://pousta.com/me-llamo-sebastian-entrevista/>
- Publicoinfiel. (2012, 13 de febrero). No más acciones, queremos palabras N°2: Felipe Cadenasso. *Publicoinfiel*. <https://publicoinfiel.blogspot.com/2012/02/no-mas-acciones-queremos-palabras-n2.html?m=0>
- R., Alonso (2016, 20 de junio). Pedropiedra habla de su álbum Ocho. *Mehaceruido*.
<https://www.mehaceruido.com/2016/06/entrevista-pedropiedra-habla-de-su-album-ochos/>
- Redacción HTM (2012, 13 de febrero). Entrevistamos a Francisca Valenzuela. *Habla tu Música*. <https://hablatumusica.com/entrevistas/entrevistamos-a-francisca-valenzuela/>
- Rei, J. (2014, 28 de septiembre). Mujer polifacética. *Zona de Obras*.
<https://www.zonadeobras.com/dialogando/2014/09/28/mujer-polifacetica-francisca-valenzuela-202941/>
- Revista Mujer (2012, 6 de octubre). Hombres: Pedropiedra. *Revista Mujer*.
http://www.revistamujer.cl/2012/10/06/01/contenido/25_3969_9.shtml/
- Rifo, C. (2018, 24 de agosto). Dadalú: tiempo negro. *Picnic TV*. <https://picnictv.cl/dadalu-tiempo-negro/>
- Rojas, C. (2018, 13 de noviembre). Dadalú: “La cultura y las artes son una razón, una pasión, son como tu dios”. *JGM Radio*. <https://radiojgm.uchile.cl/dadalu-la-cultura-y-las-artes-son-una-razon-una-pasion-son-como-tu-dios/>
- Romero, J. (2018, 3 de abril). Gepe: “Hablar de rock n’ roll me parece una huevía muy rasca”. *The Clinic*. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2018/04/03/gepe-hablar-rock-n-roll-me-parece-una-hueva-rasca/>
- Saavedra, L.F. (2005, 9 de noviembre). “La identidad está en la mezcla”. *Super 45*.
<https://super45.cl/articulos/entrevistas/gepe-y-el-lanzamiento-de-gepinto-la-identidad-esta-en-la-mezcla/>

- Saavedra, L.F. (2006, 25 de septiembre). El pop de la nueva generación. *Mus.*
<http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=32>
- Saavedra, L.F. (2009, 29 de enero) Pedropiedra en el camino: rodar y rodar. *Mus.*
<http://www.mus.cl/entrevista.php?fld=154>
- Salicrú-Maltas, M. (2011, 17 de julio). Pascuala Ilabaca: En Chile, la gente de 25 años escucha música chilena. *Cancioneros*. <https://www.cancioneros.com/co/2833/2/pascuala-ilabaca-en-chile-la-gente-de-25-anos-escucha-musica-chilena-por-maria-salicru-maltas>
- Salicrú-Maltas, M. (2011, 24 de julio). Pascuala Ilabaca: La prensa en Chile está manejada y censurada. *Cancioneros*. <https://www.cancioneros.com/co/2857/2/pascuala-ilabaca-la-prensa-en-chile-esta-manejada-y-censurada-por-maria-salicru-maltas>
- Salinas, J.L. (2013, 26 de marzo). Los rumbos de Pascuala. *PuroChile*.
<https://purochilemusical.blogspot.com/2013/03/los-rumbos-de-pascuala.html>
- Silva, I. (2016, 22 de noviembre). Cristóbal Briceño: rey tuerto. *Melómanos*.
<https://melomanosmag.cl/2016/11/22/cristobal-briceno-rey-tuerto/>
- Silva, S. (2016, 30 de julio). Mis tres estaciones Pirque. *Cancha general*.
<https://canchageneral.com/javier-barria-mis-tres-estaciones-pirque/>
- Solo-rock (2014, 22 de marzo). Entrevista con Pedro Piedra. *Solo-rock*. <https://www.solo-rock.com/2014/03/entrevista-con-pedro-piedra/>
- Sotomayor, P. (2006, noviembre 13). Atención con: Dënver. *Super 45*.
<https://super45.cl/articulos/atencion-con/denver/>
- T13.cl (2016, 10 de julio). Confech llama a una marcha familiar por la educación este domingo. *Tele13*. Recuperado de <https://www.t13.cl/noticia/nacional/confech-llama-marcha-familiar-educacion>
- Tapia, A. (2015, 22 de abril). Francisca Valenzuela: “Todavía estamos en una sociedad con un sesgo machista importante”. *T13*.
<https://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/francisca-valenzuela-hay-un-descontento-y-una-incoherencia-en-la-sociedad-chilena>
- Tapia, J.(2015, 6 de agosto). Camila Moreno: me da risa cuando dicen que grito como Björk, yo quiero gritar como Zack de la Rocha. *Potq*. <https://www.potq.net/entrevistas/camila->

- moreno-me-da-risa-cuando-dicen-que-grito-como-bjork-yo-quiero-gritar-como-zack-de-la-rocha/
- Tapia, J. (2015, 20 de octubre). Canción a canción: Dënver comenta Sangre Cita. *Potq.* <https://www.potq.net/articulos/cancion-a-cancion-denver-comenta-sangre-cita/>
- Tapia, J. (2017, 3 de agosto). Pedropiedra: “llevo dos meses sin fumar marihuana y es la zorra”. *Potq.* <https://www.potq.net/entrevistas/pedropiedra-llevo-dos-meses-sin-fumar-marihuana-la-zorra/>
- Tapia, J. (2017, 19 de octubre). Me llamo Sebastián: tu pirata soy yo. *Potq.* <https://www.potq.net/entrevistas/me-llamo-sebastian-pirata/>
- The Clinic Online (2014, 20 de mayo). El regreso de Chinoy: “No me voy a poner un anillo de novio con la burocracia del medio artístico chileno”. *The Clinic.* <https://www.theclinic.cl/2014/05/20/el-regreso-de-chinoy-no-me-voy-a-poner-un-anillo-de-novio-con-la-burocracia-del-medio-artistico-chileno/>
- The Clinic Online (2015, 15 de enero). Javiera Mena: “Me he convertido en un referente de gay mujer”. *The Clinic.* <https://www.theclinic.cl/2015/01/15/javiera-mena-me-he-convertido-en-un-referente-de-gay-mujer/>
- The Clinic Online (2017, 18 de noviembre). La polémica electoral entre los Ases Falsos y Dënver. *The Clinic.* Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2017/11/18/la-polemica-electoral-los-ases-falsos-denver/>
- Toledo-Campos, M. (2014, 28 de febrero). Dënver: “Es muy cuática la sensación de que la gente conecte tanto con tus canciones”. *Humonegro.* <https://www.humonegro.com/magazine/entrevista-denver-neutral/>
- Torres, D. (2018, 27 de abril). Javiera Mena frente al espejo. *La Tercera.* finde.latercera.com/musica/javiera-mena-frente-al-espejo/
- Tupper, G. (2014, 23 de febrero). Nano Stern: Folclor de exportación. *El Mercurio.* <https://guillermotupper.com/2014/02/23/nano-stern-folclor-de-exportacion/>
- Vargas, P. (2012, 19 de agosto). Fakuta y Dadalú: dos mujeres un camino. Noizet. <https://holapiars.wordpress.com/2012/08/19/fakuta-y-dadalu-parte-ii-dos-mujeres-un-camino/#more-134>

- Vargas, V. (2014, 18 de julio). Pedropiedra: “Me esmero de manera enferma y consciente en no tener identidad”. *Eldesconcierto.cl*.
<https://www.eldesconcierto.cl/2014/07/18/pedropiedra-esmero-de-manera-enferma-y-consciente-en-tener-identidad/>
- Venegas, J. (2018, 6 de diciembre). Gepe, el cancionista. *Capital*. <https://www.capital.cl/gepe-el-cancionista/>
- Vergara, C. (2015, 9 de agosto). Gepe: “Mi etapa de probar cosas ya fue, ahora soy un artista de una sola línea”. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/gepe-mi-etapa-de-probar-cosas-ya-fue-ahora-soy-un-artista-de-una-sola-linea/>
- Vergara, C. (2018, 10 de octubre). Ana Tijoux, cantautora chilena: "Hoy hay más acceso a educarse, pero nunca ha habido canciones pop tan misóginas". *La Tercera*.
<https://www.latercera.com/entretencion/noticia/ana-tijoux-cantautora-chilena-hoy-mas-acceso-educarse-nunca-ha-habido-canciones-pop-tan-misoginas/348792/>
- Watson, J. (2018, 9 de diciembre). Gepe: “El asesinato de Camilo Catrillanca es un punto negro más en la historia de Chile”. *El Dinamo*.
<https://www.eldinamo.cl/actualidad/2018/12/09/gepe-el-asesinato-de-camilo-catrillanca-es-un-punto-negro-mas-en-la-historia-de-chile/>