

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

La construcción mediática del músico y su politización por la prensa especializada: el caso de los músicos *indies* en Chile (2014-2018)

The media construction of the musician and its politicization by the specialized press: the case of indie musicians in Chile (2014-2018)

Arturo Figueroa-Bustos
Facultad de Humanidades y Comunicaciones
Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile
artifigueroa@uc.cl

Recibido: 23/10/2019

Aceptado: 3/ 1/2020

Publicado: 30/ 1/ 2020

Resumen

Este artículo aborda las tensiones a través de las cuales se encuadra mediáticamente al músico chileno contemporáneo, o *indie*, como productor de un discurso político. A partir del trabajo de Mercer y Shingler (2004), quienes plantean que los límites de los géneros discursivos se definen a partir de una negociación entre autores, receptores y la crítica/opinión experta, se reflexiona sobre el rol que la prensa musical especializada desempeña en cuanto a encuadrar políticamente a estos músicos a través de las entrevistas que les hacen, las preguntas que les formulan y la forma en que titulan tales artículos periodísticos. Bajo esta perspectiva, se entiende que estos modos de enmarcar están en constante negociación y que en ellos se cruzan los regímenes de verdad de productores, espectadores y medios de comunicación. Acudiendo al análisis crítico del discurso, nos proponemos interpretar una muestra específica –no generalizable– de textos sobre casos relevantes, accesibles a través de sitios web, publicados y producidos por periodistas entre 2014 y 2018 en distintos medios de comunicación.

Palabras clave: discurso, estudios culturales, medios de comunicación, música popular, política

Abstract

This article focuses on the tensions through which the contemporary –also known as indie– Chilean musician and their musical production is politically framed, and understood as discourse. Following Mercer & Shingler (2004), who argue that the limits of discursive genres are defined by a negotiation between authors, recipients, and expert critique/opinion, this paper analyzes the role that the specialized music press plays in politically framing these musicians through interviews,

the questions that are asked, and the ways in which the press titles the resulting articles. From this perspective, it is understood that these ways of framing are in constant negotiation, and that the versions of truth maintained by producers, spectators and media are crossed in them. Using Critical Discourse Analysis, this work offers an interpretation of a deliberate, non-generalizable sample, including relevant cases of texts produced by journalists, published between 2014 and 2018 in the media, and accessible through websites on the Internet.

Keywords: cultural studies, discourse, mass media, politics, popular music

¿Cómo será recordada la generación de músicos chilenos de la década del 2000? ¿Como la Nueva Ola, el movimiento de pop comercial que predominó en las listas de éxitos en Chile en los años 1960, o como la Nueva Canción Chilena, el movimiento que renovó las formas del folclor del país y que tuvo una fuerte impronta política ligada a la izquierda revolucionaria de fines de esa misma década y comienzos de la siguiente? La pregunta la formuló hace un par de años Alex Anwandter (1983-) uno de los autores que inició sus pasos como solista a inicios del nuevo siglo y que ha sido parte de los llamados músicos *indie* o independientes, género no asociado a un compromiso social y político, como sucede con el punk, el rap o el hardcore. “Pongámoslo de otra manera. Esto es como ser un artista en el Estados Unidos de principios de los 60 y tener la opción de conectarse con el movimiento de los derechos civiles. Algunos lo hicieron y otros no” (Panés 2016)¹.

Lo que pone de relieve es una cuestión que históricamente ha estado en el núcleo de la definición misma del artista dentro de su campo cultural: si es –o debe ser– un creador autónomo (ligado a esa idea del “arte por el arte”) o más bien un creador relacionado con la contingencia y los temas sociales.

Algunos autores han reflexionado sobre cómo se construye la figura del artista, la imagen de su obra, y del género al cual pertenece (Bourdieu, 2002; Mercer y Shingler, 2004). En general, hay consenso en que dicha construcción no es exclusiva del artista sino que es producto de los diferentes actores del campo en el que actúa. Siguiendo tales ideas, este artículo revisará el modo en que la prensa especializada ha colaborado en el encuadre² de los músicos chilenos *indie* y de su producción, como hechos políticos, tanto a través de las entrevistas que les hacen, las preguntas que les formulan y la forma en que titulan dichos artículos periodísticos. El análisis se centrará en publicaciones de entre los años 2014 y 2018, periodo en el que algunos de estos músicos lograron una repercusión mediática mayor y alcanzaron escenarios más transversales, lo que debió tensar su posicionamiento público.

¹ Ya que los sitios web de donde se obtienen las entrevistas para este análisis no cuentan con numeración de páginas – pues tales artículos se leen haciendo *scroll*– los enlaces directos a ellos se incluyen en la bibliografía.

² En Teoría de la Comunicación se usa, a partir de la década de 1970, el término “encuadre” para estudiar los marcos de enfoque y énfasis de los periodistas en sus artículos. *Making news* (1978), de Gaye Tuchman es una publicación clave al respecto. El trabajo de María Teresa Sádaba *Origen, aplicación y límites de la “teoría del encuadre” (framing) en comunicación* (2001) es una buena aproximación al concepto. <http://hdl.handle.net/10171/7975>

El discurso de la prensa musical

En la temprana popularidad de The Beatles la prensa de la época jugó un papel crucial. Durante este proceso –explica Inglis (2010)– se comenzó a establecer un enfoque periodístico a través del cual la música popular se fue convirtiendo en un tópico legítimo, superando su carácter de mero entretenimiento lucrativo para la prensa en Inglaterra. Shuker (2017: 224-227), al hacer una revisión de la historia de la prensa musical –particularmente a partir de la publicación de revistas como *Rolling Stone* y *Creem*, en Estados Unidos, y *New Musical Express* (NME), en Inglaterra– argumenta que, desde la emergencia de la llamada “cultura rock”, la prensa ha desempeñado un rol clave en el proceso de investir de significancia cultural a la música popular. El autor comprende ese papel como una “función ideológica” y esta función aleja al lector-consumidor del hecho de que está esencialmente interactuando con un producto económico. “Esto se ve reforzado por el punto importante de que la prensa musical y los críticos no están, al menos directamente, integrados verticalmente en la industria musical. De este modo se mantiene una sensación de distancia” (Shuker, 2017: 227)³.

Las publicaciones sobre música, entonces, no tratan solo de música, sino que suelen abarcar tópicos relacionados con la contingencia u otros que construyen nociones de autenticidad, mérito y distintos valores respecto de los músicos y sus obras. Eso requiere de músicos que hablen no solo de música.

Mediante estos procesos de mediatización, entonces, los propios músicos pueden convertirse en más que músicos. En su libro *Music and politics*, John Street (2012: 50-54) argumenta que compositores e intérpretes pueden convertirse en políticos –es decir, en músicos que asumen una postura pública políticamente más activa– por la suma de al menos tres factores. Uno de ellos es el biográfico, que es cuando su enlace con preocupaciones sociales es la extensión de su *background* familiar o escolar y, en edades más avanzadas, es la extensión de su propio contacto con distintos tipos de personas que acuden a sus conciertos. También los músicos se vuelven políticos como resultado de un proceso político circunstancial que crea una particular estructura de oportunidad para que eso suceda. Y el tercer factor tiene que ver con la manera en que la política se ha ido transformando, volviéndose un espectáculo mediático que, al seguir la “lógica de los medios”, se ha ido centrando en la personalidad del político y no en sus ideas; configurándose un *politainment*, dice Street citando a Thomas Meyer (2002), que ha posibilitado que los músicos, como figuras mediatizadas supuestamente más cercanas, también hablen de política.

Los músicos, entonces, no son los únicos que se encuadran a sí mismos y a sus obras. Es lo que sucede con los géneros discursivos, según lo planteado por Mercer y Shingler (2004): son definidos a partir de una constante negociación entre los autores, receptores y la crítica o la opinión experta. Bajo esta perspectiva, se entiende que en estos encuadres se cruzan los regímenes de verdad de productores, espectadores y medios de comunicación. Mercer y Shingler destacan en particular el rol de la prensa en cuanto a que esta opera como un tipo de espectador especializado que participa activamente en este juego de definiciones de lo que se es o se debe ser y lo que no se es o no se debe ser. El encuadre mediático, entonces, es un producto de esa negociación en un momento determinado: el de la publicación.

³ Todas las traducciones de los textos en inglés son del autor.

Estos planteamientos siguen la argumentación de Bourdieu (2002: 25-29), quien señala que para comprender mejor el sentido público del creador de una obra y de la obra en sí misma es primordial observar la objetivación que se realiza a través de los medios de comunicación, por medio de los periodistas y los críticos que interactúan y entrevistan a los artistas. Bourdieu sostiene que el creador siempre se relaciona con la sociedad a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador y que en ningún caso es un espacio neutro, sino un sistema de relaciones de competencia y conflicto entre grupos de posiciones sociales, intelectuales y artísticas diversas, que funciona como una especie de “campo magnético”. De este modo, la posición del creador en el campo intelectual afecta la relación del creador con su obra y con su propia imagen pública como artista: “por su naturaleza y su pretensión misma, la objetivación que realiza la crítica está predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador” (Bourdieu, 2002: 25).

Siguiendo las ideas de Mercer y Shingler y de Bourdieu, lo que acá se plantea es que el músico popular es un sujeto situado histórica y socialmente por la cultura que posee –y que lo posee– y en ese sentido es posible preguntarse hasta qué punto el posicionamiento político de un cantautor tiene que ver con el rol que la prensa musical especializada desempeña, como parte de su campo, al encuadrarlo políticamente. Bourdieu insiste en este punto al afirmar que, a pesar de que –con el paso de los siglos– el campo artístico fue ganando autonomía con respecto a las instancias del poder económico, político y religioso –alimentando el mito del artista independiente–, este “más allá de lo que quiera o haga debe enfrentar la definición social de su obra” (2002: 18).

La mediatización de los músicos como políticos

Desde el auge de la cultura joven y los movimientos por los derechos civiles ocurridos durante la década de 1960, la música popular se ha ido conectando con los procesos sociales. Además, a cada nueva generación de músicos populares se le ha ido exigiendo una mayor participación en la discusión política, debiendo mantener una prudente distancia con los aspectos más comerciales de la industria cultural, y con el poder institucionalizado (Hesmondhalgh, 2012).

Lynskey (2016: 91-117) explica, por ejemplo, cómo Bob Dylan (1941-) sufrió un verdadero escarnio público a fines de la década de 1960, cuando dejó su repertorio de canción de protesta folk, rechazando con esto el estatus de voz generacional que se le atribuía desde los movimientos sociales y los medios de comunicación. Asimismo, Street (2012: 41-42) muestra cómo Bono (Paul David Hewson, 1960-), el cantante del grupo irlandés U2, ha sido mediatizado como una especie de figura global capaz de sentarse con los líderes del mundo con el fin de ayudarlos a superar las crisis planetarias y cómo él ha tratado, finalmente, de desempeñar ese rol. Esto se explica por la colonización del discurso público por parte del entretenimiento mediatizado, y la omnipresencia de la cultura de las celebridades en los medios de comunicación masiva a partir del creciente descrédito de las élites políticas y de la subsecuente crisis institucional que se ha registrado en los últimos años (Alonso, 2018).

Considerando lo anterior, es importante precisar que la definición de lo político desde la cual planteamos este análisis va más allá de la 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. Siguiendo la propia definición que plantea Street (2012: 6-8), la reconstitución contemporánea del dominio de lo político implica que su entendimiento también debe abarcar las micro-relaciones –incluso domésticas– en las cuales el poder es disputado y negociado, y por ende

debe incorporar a los diversos actores, temáticas, instituciones y prácticas que conforman la vida de una formación social. Esta definición, además, está en línea con la comprensión de lo político propia de los estudios culturales⁴, es decir, lo político en cuanto disputa por la hegemonía de los significados a través del despliegue de representaciones cargadas ideológicamente – relacionadas con definiciones de clase, raza, género/sexo e identidades– por parte de diferentes agentes sociales, esencialmente a través de los medios de comunicación (Hall, 2003; Kellner, 2003; Negus, 1999).

La aproximación desde los estudios en música popular tiende a ser la misma: independiente de las intenciones de un músico, este no puede escapar a su ser social ni a su relación con lo político, entendido en los términos recientemente expuestos (Denisoff, 1982; Frith, 2003; Hebdige, 2004; Lull, 1987; Pratt, 1990). De todos modos, se advierte que la forma en que el artista se relaciona o no con ciertas contingencias tiene matices. Hesmondhalgh (2013) considera que los músicos y sus creaciones han desempeñado un rol político focalizado más bien en lo social que en la lucha deliberativa. Shuker (2017: 261) afirma que los músicos articulan ideas políticas traduciéndolas a un código más accesible, “identificando problemas sociales, alienación y opresión y facilitando el intercambio de una visión colectiva”. Frith (1988; 472) matiza esta idea al señalar que los músicos pop pueden articular mejor que otros la comunicación de lo político no partidista, en términos de luchas nacionalistas, feministas y de minorías sexuales. Reynolds (2010), en tanto, agrega que hoy hay música –como la electrónica o el post rock– que comunica lo político más bien desde su sonido que desde una letra que escasea o derechamente 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.

Todas estas teorizaciones dan cuenta de la disputa llevada a cabo por los distintos encuadres que configuran las concepciones ideológicas predominantes y ello es algo que cruza las definiciones respecto de lo que hace más o menos válido a un actor público como un músico.

Lo *indie* como discurso

El término *indie* o “independiente” ha sido usado en la discusión sobre música popular para describir tanto una forma particular de organización industrial como una estética y postura musical enlazada a un set de valores. Hesmondhalgh (1999) afirma que lo *indie* se distingue por tener un ámbito de acción diferente al de las compañías discográficas multinacionales y porque pone en su centro el valor de la autenticidad. Hibbett (2006) define el término por su carácter adaptativo respecto de los cambios en la industria musical *mainstream* con el propósito de preservar su lógica de otredad, mientras que Shuker (2017) resalta su resistencia al hipercomercialismo y su glorificación de la autogestión. “El *indie* hace una enorme inversión en la diferencia, preocupado por lo que no hay que ser” (Bannister, 2006: 58).

Aunque han existido artistas y sellos independientes desde que existe industria musical, lo *indie* se convierte en señal identitaria a partir del DIY o *Do It Yourself* –hazlo tu mismo– con el que se identificó al movimiento *punk* a fines de la década de 1970 –en contraposición a un rock que se había vuelto complaciente y excesivamente comercial–. Desde entonces el *indie* en cuanto

⁴ Una reflexión en esa misma dirección realiza Pablo Castagno (2014) en el artículo *La cuestión política de los estudios culturales*.

discursos apela a una ideología que busca separar el resultado artístico de cualquier obligación de los músicos con cuestiones sociales y económicas: la independencia es su causa política.

En los medios de comunicación, el término se empezó a usar de manera más sistemática a partir de la década de 1980, sobre todo en Inglaterra, donde las revistas musicales, en paralelo al *Top 40*, empezaron incluso a publicar rankings con los mayores éxitos independientes, (ver Hesmondhalgh y Meier, 2014). En Estados Unidos, el primer término que tuvo mayor uso mediático fue *college rock* –la música surgida desde las radios universitarias– en vez del *Billboard*, con R.E.M. como banda paradigmática; y luego rock alternativo, expresión que alcanzó su cenit con el triunfo mediático y comercial del grunge y bandas como Nirvana en la primera mitad de la década de 1990.

De este modo, convirtiéndose en un término de uso global, en los 2000 el *indie* viene a reemplazar a lo alternativo, luego del profuso uso que la propia industria discográfica transnacional angloamericana hizo de esta expresión al detectar una nueva oportunidad de negocio allí y contratar en los noventa a una serie de bandas que etiquetó como “alternativas” incluso en mercados periféricos como el chileno⁶.

Indie también se ha vuelto un concepto en tensión, debido a la (im)posibilidad de sostener esa anhelada independencia artística total. Como señala Richard King (2018: 13), “aunque a lo *indie*, ya sea literal o metafórico, le gusta ocultarse tras su marginalidad, es un negocio fabuloso para las grandes compañías de discos”. Se trata de una música que ha terminado asociándose a las jóvenes clases medias urbanas y creativas, burguesas e individualistas; un nicho de mercado de gran interés:

El cruce de clases que se producía naturalmente en el momento punk y que era venerado por la cultura *indie* se ha evaporado. El *indie* y el rock/pop alternativo se han convertido, para usar el lenguaje del sociólogo Pierre Bourdieu, en el gusto musical preferido de la fracción dominada de la clase dominante, es decir, aquellos con niveles relativamente altos de capital cultural pero bajos niveles de capital económico en comparación con otros en la misma clase social (Hesmondhalgh y Meier, 2014: 111-112).

De este modo, si bien el discurso *indie* es, por una parte, útil para que los músicos puedan diferenciar sus operaciones –dentro de la industria de la música– del discurso tradicional y del negocio *mainstream*, también suele estar condicionado a su necesaria interacción con este mercado. Debido a esto, lo *indie* ha ido matizando su carácter confrontacional con respecto a la cultura hegemónica, y se ha vuelto crecientemente pragmático en términos del sistema capitalista, lo que incluso ha posibilitado asociaciones comerciales entre músicos *indie* y el mundo de la publicidad, a través de la promoción de productos asociables al nicho antes mencionado. De esta asociación

⁵ Se entenderá por discurso “tanto una forma específica del uso del lenguaje como una forma específica de interacción social y en general un evento comunicativo completo en una situación social (Meersohn, 2005: 291). En ese sentido este entendimiento del discurso también abarca las representaciones cognitivas y las estrategias que este incluye. Más avanzado este texto, cuando hablemos del Análisis Crítico del Discurso (ACD), se profundizará en esto.

⁶ Es el caso de varios grupos surgidos en la década de 1990, como Lucybell –cuarteto proveniente de la escena universitaria y formado a la luz de influencias británicas– o Pánico, grupo cuya propuesta se emparenta con la de la escena alternativa estadounidense. Ambos autogestionaron sus primeras grabaciones para luego firmar con compañías multinacionales.

surge el *hípster* como arquetipo del joven consumidor que también defiende una cierta individualidad.

Lo *indie* en los músicos chilenos

En el caso chileno, el término *indie* recién comenzó a ser usado en el 2000, tras la crisis global de las compañías discográficas multinacionales causada por la digitalización y la masificación de Internet, que derivó en el consumo masivo y gratuito de música a través de plataformas *Peer Two Peer* y de *streaming*. Al cerrar dichas compañías se dejó de contratar artistas locales y algunas incluso cerraron sus oficinas, lo que provocó la emergencia de sellos independientes de alcance nacional, gestionados en muchos casos por los propios artistas (Urra, 2006). “Cambiaron los términos y algunos símbolos: se pasó a hablar de rock chileno a música independiente y, luego, pop independiente” (Hernández y Tapia, 2017: 20). En esos años surgen los primeros trabajos de nombres como Gepe (Daniel Riveros, 1981-), Javiera Mena (1983-), Alex Anwandter (1983-), Camila Moreno (1985-) y varios otros que se han mantenido como referentes de primer orden de la música chilena del nuevo milenio.

El desarrollo de estos músicos *indie*, además, se produjo en un contexto político particular, marcado por la elección de Ricardo Lagos (1938-) para el período 2000-2006, primer presidente socialista desde Salvador Allende (1908-1973) y la desaparición de las esferas de poder del ex-dictador Augusto Pinochet (1915-2006), cuya posición se debilitó enormemente tras el arresto y proceso judicial que vivió en Londres, Inglaterra, entre octubre de 1998 y marzo del 2000. Todo esto dio inicio a una era de liberalización política y un resurgimiento del desacuerdo y la acción ciudadana, expresados con masivas marchas estudiantiles y ambientalistas (Etchegaray et al. 2018) que se han dado desde la calle y las redes sociales de Internet, no desde los canales institucionales de participación democrática, como los procesos de votaciones, de los que se han restado una mayoría de jóvenes (ver PNUD, 2015).

Si bien estos músicos *indie* desde sus inicios a mediados de la década del 2000 contaron con el respaldo de la prensa especializada, vitrinas nuevas y más masivas los expusieron en la década siguiente a un estatus algo distinto. El 2 de abril del 2011 se realizó en Santiago de Chile la primera versión del festival Lollapalooza, un evento creado en 1991 en Estados Unidos por el líder de la banda alternativa Jane’s Addiction, Perry Farrell (1959-), con el propósito de darle mayor impulso a la escena independiente. La versión chilena, la primera que se hizo fuera de Estados Unidos, fue un hito musical que se convirtió también en un acontecimiento mediático, pues ofreció una mayor visibilización a la generación *indie* nacional. Esto tendría su corolario en las sucesivas invitaciones que algunos de sus mayores exponentes recibieron para presentarse en el popular Festival de Viña del Mar: Manuel García (1970-) en 2012, Francisca Valenzuela (1987-) en 2013, Gepe en 2014, Nano Stern (1985-) en 2015 y Javiera Mena en 2016.

Este crecimiento es un proceso esperable y sobre todo tiene que ver con la búsqueda de una carrera como músico que sea viable en el tiempo. Durante su desarrollo, eso sí, ocurren tensiones. Investigadores anglosajones como David Hesmondhalgh (1996) han mostrado cómo los músicos independientes a menudo parten desafiando las prácticas tradicionales del negocio *mainstream* en sus discursos pero al mismo tiempo se encuentran inevitablemente comprometidos por la necesidad de, en algún momento de sus carreras, incorporar y colaborar con las grandes empresas.

Por otro lado, el caso chileno arrastra una fuerte historia de músicos con compromiso político, lo que también tensa ese posicionamiento autónomo pretendido por los *indies*. Esta

historia incluye a Violeta Parra (1911-19677, a la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo (González, 2016; Rolle, 2000), así como a algunos conjuntos del Nuevo Pop Chileno y de los albores del rap de fines de la década de 1980 (García, 2013). Dentro de ellas hay dos figuras que son particularmente claves: Víctor Jara (1932-1973) y Jorge González (1964-). Víctor Jara, asesinado días después del Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973, es posiblemente uno de los referentes a nivel mundial del compromiso político al que puede aspirar un músico popular. El líder de la banda Los Prisioneros, en tanto, es un ejemplo vívido de la mediatización de un músico como comentarista y actor político a través de sus entrevistas y conferencias de prensa.

Si bien hay efectivamente una historia documentada de “canciones valientes” –tomando la expresión del título del libro publicado por la periodista Marisol García (2013)– que se corresponden con lo anteriormente mencionado, lo cierto es que en términos mediáticos la postura de los músicos, desde el advenimiento del régimen militar, es más bien ambivalente. La censura – y luego la autocensura, que también se extendería hacia unos años de transición democrática en los que se evitaba cualquier conflictividad social que pudiera poner en riesgo dicho proceso– hizo que el discurso divergente y político se desarrolle, cuando lo hay, más desde la dimensión artística de las propuestas musicales que desde la dimensión discursiva mediática.

Aunque durante los ochenta ya existía circulación de un cúmulo de revistas de oposición⁷, tanto en el caso del Canto Nuevo, que recogía desde el intimismo la tradición latinoamericanista de la Nueva Canción Chilena, como en el del Nuevo Pop Chileno, que ocupaba espacios más *mainstream* con un sonido anglosajón, lo político tenía más que ver con construcción comunidad, es decir, con una forma de resistencia pacífica o divergencia simbólica, si usamos los términos de Juan Pablo González (2017). Esto sucede sobre todo con el pop, que se instala a distancia de la censura “debido al desinterés de los propios músicos por la política contingente o porque era burlada por los lenguajes de vanguardia vinculados al pop” (González, 2017: 280). Ante aquellas tendencias musicales que no explicitan una crítica al régimen, este actúa de forma más contradictoria o laxa, lo que permite la subsistencia y desarrollo e incluso la mediatización de esas músicas en espacios más masivos como la televisión. Vemos esto incluso en una banda más frontal como Los Prisioneros porque, según explica González, en esa época su crítica es más generacional que política –juega con los parámetros del *mainstream* para criticar condiciones sociales y culturales imperantes–; o en bandas que despliegan divergencias desde las vanguardias artísticas, como Electrodomésticos y Fulanos.

El Análisis Crítico del Discurso y su aplicación

De acuerdo a Mittel (2001), cada texto y cada género es un sitio de práctica discursiva en el que se cruzan los regímenes de verdad de quienes los producen y quienes los reciben o están alrededor de estos. Es posible, entonces, concebir que el encuadre político de un músico popular también sea una práctica discursiva, es decir y siguiendo a Foucault (1992), una serie de enunciados estructurados por efectos de poder en un contexto determinado que define lo aceptable bajo ese encuadre. La producción de todo discurso, como plantea Van Dijk (2000, 2015) se encuentra sometida a un control, referido a su propio ámbito de acción según las condiciones socio-

⁷ Revistas como *Apsi*, *Análisis*, *Cauce*, *Hoy*, *La Bicicleta* y *Pluma y Pincel*.

⁸ Ambos casos son profundamente analizados por González (2017: 277-319).

discursivas que lo rodean, y por ello sostiene su legitimación desde el pragmatismo, de acuerdo con los contextos y los dictados sociales.

De este modo, para analizar los discursos hay que observar especialmente los temas que tratan, la manera en que los tratan y la forma en que evitan ciertos aspectos de esos temas (Van Dijk, 2009). Esa es una de las bases del Análisis Crítico del Discurso (ACD), perspectiva de teorización analítica que estudia primariamente el modo en que los discursos son reproducidos en un contexto social y político y cómo replican relaciones de poder. Fairclough (2003) precisa que a través del ACD se muestra cómo los discursos estructuran el mundo de un modo particular, qué elementos de la sociedad están incluidos o excluidos, cuáles tienen mayor preponderancia, y de qué maneras se explican o legitiman esas inclusiones y exclusiones. En este caso, busco identificar cómo se construye el posicionamiento político mediatizado de los músicos *indie* chilenos, bajo qué perspectivas y con qué propósitos. Para ello, considero que el formato de la entrevista es el más adecuado debido a que en él se puede observar de manera muy clara ese proceso de negociación entre el músico y el periodista, el cual produce un encuadre que se materializa desde el propio título que se le coloca.

El análisis se focaliza en textos publicados entre enero de 2014 y diciembre de 2018. En 2014, Gepe se encontraba en el cénit de difusión de su exitoso disco *GP* (2012) y preparaba el próximo, *Estilo libre* (2015); Javiera Mena publicaba su tercer disco, *Otra era*; y Alex Anwandter trabajaba en su disco *Amiga* (2016) y en su debut como director de cine con la película *Nunca vas a estar solo* (2016), inspirada en el caso del joven homosexual Daniel Zamudio, quien fuera brutalmente asesinado. En 2018, Gepe publicaba *Folclor imaginario* y anunciaba la firma de un contrato con una disquera multinacional, Javiera Mena lanzaba *Espejo*, su primer disco con una compañía multinacional, y Anwandter publicaba *Latinoamericana*.

De ese periodo, se seleccionó una muestra deliberada, no generalizable, enfocada en casos relevantes de entrevistas producidas por periodistas en medios chilenos. Llegamos a ellas buscando en las tres primeras páginas de resultados de Google que aparecen al introducir la palabra “entrevista” más el nombre de cada uno de estos músicos, utilizando también la herramienta que permite buscar en intervalos temporales personalizados. Esta metodología dio el siguiente resultado: cinco entrevistas dadas por Gepe a los diarios *La Segunda* y *La Tercera*, al periódico *The Clinic*, a la revista *Capital* y al diario electrónico *El Dínamo*; cinco entrevistas dadas por Javiera Mena a las revistas *Qué Pasa* y *Paula*, *CNN Chile*, *La Tercera* y *The Clinic*; cinco entrevistas dadas por Alex Anwandter a revista *Paula*, *T13*, *El Dínamo*, *The Clinic* y *CNN Chile*.

Hallazgos

Si bien la motivación central para la realización de las entrevistas analizadas suele ser algún hito artístico de los músicos como el lanzamiento de un disco o la promoción de un concierto, los periodistas frecuentemente incluyen en su pauta de preguntas cuestiones políticas que buscan la definición de sus entrevistados respecto de temas contingentes e incluso de asuntos tan específicos como por quién se votó en una elección particular.

En una entrevista dada por Gepe al periódico *The Clinic* para promover uno de los conciertos más masivos de su carrera en el Movistar Arena –escenario que puede albergar hasta 15 mil personas (Romero, 2018)–, el periodista destaca en la introducción que, entre otros tópicos, “cerveza en mano, el músico habló sobre su desilusión tras la victoria de [Sebastián] Piñera” (Presidente de Chile desde marzo de 2018). Escribe “habló” cuando en realidad lo que el cantautor

hizo fue responder a las interrogantes del propio periodista: ¿Votaste en la última elección? ¿Por quién votaste? ¿Te duele pensar que los votantes chilenos puedan ser personas individualistas? En otra entrevista dada a propósito de la publicación de su disco *Folclor imaginario* y su show de presentación en el Teatro Municipal –todo un hito artístico–, el periodista del diario electrónico *El Dínamo* (Watson, 2018) le hizo las siguientes cuatro preguntas consecutivas: ¿qué opinas de lo que ocurrió con Camilo Catrillanca en La Araucanía? (se refiere a un incidente mortal en el sur de Chile entre la policía uniformada y un grupo de mapuches), ¿qué opinas sobre la aprobación de la ley de identidad de género en este gobierno?, ¿sientes que con tu música aportas al cambio de mentalidad en los temas relacionados con los cambios sociales, como el feminismo, la educación, las minorías sexuales, los abusos de poder, entre otros?

Ese encuadre a veces se presenta en los mismos títulos de las entrevistas, lo cual es particularmente llamativo si se tiene en consideración que se trata de textos periodísticos publicados en las secciones de espectáculos, cultura o magazine. A propósito de la publicación de su disco *Folclor imaginario*, la entrevista que dio a *El Dínamo* se tituló con la frase “El asesinato de Camilo Catrillanca es un punto negro más en la historia de Chile”, haciendo referencia al grave incidente policial (Watson, 2018). En entrevista con el diario *La Segunda*, *ad portas* de su debut en el Festival de la Canción de Viña del Mar, el título de la entrevista dada por este músico dice “Gepe: ‘Britney Spears es tan política como Manu Chao’” (Chávez, 2014).

Dentro de esta construcción mediática del creador y de su obra como fenómenos políticos, el carácter negociado de la misma lleva a estos músicos a hacer público su posible papel en esa dimensión. En el caso de Gepe, primero reconoce un encasillamiento por parte de “los periodistas”, quienes tienen que etiquetarlo de alguna manera “para que la gente lo entienda” (Vergara, 2015) y, por otro lado, opina que “todo está relacionado con lo político, lo social, lo económico. Todo parte del contexto y tampoco me separo de él; no soy una burbuja y tampoco es mi intención serlo” (Chávez, 2014). Él entiende su encuadre como actor político de la siguiente manera:

Hago música para sensibilizar y eso es algo que viene un poco antes que todos estos temas, es como la apertura de mente. Espero que esa sensibilidad permita razonar o sentir estos temas con mayor amplitud, con mayor humanidad. Yo creo que en la esencia apporto (Watson, 2018).

En otros momentos ha sido un poco más explícito en dicha legitimación, al declarar que ocupar su “tribuna” es casi un deber, pues “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). Por último, realiza un encuadre más general respecto de los músicos y su vinculación con la contingencia, la que considera cambiante, “un fenómeno cíclico”, en el que “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” (Romero, 2018). De su práctica discursiva puede leerse que, para él, la simple denuncia y la confrontación no son opciones del todo válidas. Es más, la frase siguiente devela que ese encuadre, a su parecer, ha constreñido la independencia del creador, la autonomía del arte: “Creo que la diferencia entre el cancionero actual y el de los setenta (1970), es que en esos años todos los artistas remaban hacia el mismo lado, como si hubiera un estatuto que decía esto se canta así” (Venegas, 2018).

Uno de los encuadres específicos del discurso mediatizado como político en Gepe dice relación con lo que, para él, representaría una idea de identidad nacional, en oposición a otras más estáticas. “No me interesa en lo particular. O sea, la chilenidad en torno a una bandera o a una fecha

para nada. Yo, a pesar de ser chico en la dictadura, soy de una generación para los que la bandera fue siempre algo a lo que había que tenerle cierta distancia” (Venegas, 2018). Es crítico con el “nacionalismo”, al que califica como una invención útil a la operación de grupos económicos y, contrario a él, los chilenos serían “mestizos”, “confusos” y “particulares” al mismo tiempo. “Somos africanos, somos indios, somos indígenas, somos europeos”, dice al tiempo que se lamenta de que “en el colegio a ninguno de nosotros nos enseñaron a identificarnos con el pueblo mapuche” (Romero, 2018). Dentro de ello, identifica a Violeta Parra y Jorge González como modelos a seguir.

En el caso de las entrevistas realizadas a Javiera Mena, a veces se le señala que el hecho de haber optado por trabajar un estilo de música másailable (electro pop) podría significar que su música sea más liviana, menos comprometida, a lo que ella ha respondido con encuadres distintos, según puede observarse: en 2015, señaló a *The Clinic* que “todos los músicos, por más que hagamos músicaailable, nos estamos cuestionando cosas [...]. Por otro lado, mi crítica social o mi cuestionamiento no va en las quejas ni en la protesta, va por otra parte. Va en la misma esencia de la música [...] que contenga una descripción del entorno que es muy potente”, Tres años después, sin embargo, su práctica discursiva muestra un poco más de distancia: “Creo que hay que tener cuidado para expresarse hoy en día, porque hay una fijación con que cada uno tiene que tener una opinión. Y esa opinión es firme, y no se puede mover. Yo, al menos, soy una persona que cambia de opinión mucho” (Pérez, 2018).

El encuadre político no le es del todo cómodo, o al menos así lo ha manifestado respecto de lo que la prensa, según ella, ha hecho con sus declaraciones. “Hoy en día la prensa anda buscando mucho titular incendiario para generar *likes* y *views* [...]. En el fondo es tener cuidado de hablar de los temas que uno no tiene totalmente el control [...]. Por ejemplo, si me empiezan a preguntar de políticos, la verdad es que yo sé pero no te puedo hacer un análisis [...]. Mi política va para otro lado, que también es política” (Pérez, 2018).

Su propia definición política respecto de sí misma a veces ha sido más abstracta y la explica como “una política desde un lado compasivo” (Pérez, 2018) que considera que “los grandes problemas del mundo se producen por la inestabilidad emocional de las personas o los egos que están por los cielos” (Bahamondes, 2014), por lo que clama por un retorno a una “verdad” que sería “el instinto básico que está detrás de todos los pensamientos” y que se fue perdiendo por el monopolio de lo racional “Todo lo espiritual fue tapado” (Gutiérrez, 2018).

Pero en lo que sí hay más coincidencia en este encuadre entre periodistas y creadora es en su cercanía con el feminismo a partir de su reconocimiento público como lesbiana, que ella considera como su principal acto político en un país como Chile, en el que aún no hay muchas mujeres públicas que hayan “salido del clóset”. Allí se observa una práctica discursiva de legitimación. De todos modos, el tema suele surgir a partir de alguna pregunta del entrevistador: “Siempre has contado abiertamente que eres lesbiana. ¿Te has sentido discriminada por eso?”, “¿Y crees que esa bandera de lucha se nota en tu música?” (Bahamondes, 2014). “¿Qué te parecen las distintas luchas del movimiento gay? El Acuerdo de Vida en Pareja o Pacto de Unión Civil, la adopción...”, “¿Te ha llamado la atención meterte más en la movida institucional del mundo gay. Participar en Iguales o en el Movilh?”, “¿Te sientes cómoda en ese papel?” (*The Clinic Online*, 2015).

Respecto de las reivindicaciones de género, sus respuestas asumen de manera más directa el encuadre político y, en esa dimensión, explicita que su música “es muy política” y que se trata de “una bandera de lucha” a la que le interesa aportar. De todos modos, ese aporte no implica entrar

en la discusión más contingente sobre los derechos de las personas homosexuales, sino que es más simbólico, relacionado con la visibilización de las lesbianas. “Decir que eres gay o hacer un video de amor entre chicas, creo que aporta con una cuota de revolución. Al final, mostrar es provocar y dar cuenta de una injusticia” (Bahamondes, 2014). “En el Festival de Viña, por ejemplo, hicimos un show con puras mujeres y eso fue un hito para mí, un gran acto para una mujer abiertamente lesbiana. Fue bacán, fue algo muy político, pero sin discurso ni palabras. Levantamos la bandera con los hechos y las canciones” (Torres, 2018). Esa postura deriva en que, finalmente, se legitime como “artista y no activista” pese a que “he ido a cantar a las marchas y todo bien” (*The Clinic*, 2018).

Mena, entonces, sólo ahonda en estos temas en la medida en que el entrevistador guíe la conversación hacia ellos. Algo que, en el caso de los textos analizados, ocurre especialmente en la publicación de *The Clinic* y de *Paula*, que también son las más extensas. Allí, en las frases que introducen las entrevistas, se le define como “un referente en el mundo gay por su actitud frente al tema” que “lucha, a través de su música, contra el cartuchismo⁹ conservador chileno” (*The Clinic*, 2015).

Como Gepe, no sitúa su música como exclusivamente chilena debido a que ha tomado elementos de todos lados, algo que se ha acrecentado a medida que la internacionalización de su carrera la ha llevado a viajar con frecuencia. “Pero está bien nutrida de los paisajes de Chile: la cordillera, los árboles de aquí” (Gutiérrez, 2018). Dentro de ello, identifica a los mismos referentes: Violeta Parra y Jorge González.

Alex Anwandter, quien agrega a Víctor Jara como un referente de primer orden para su posicionamiento como artista chileno, es quien expresa más seguridad y convicción respecto de su encuadre como músico político y, al mismo tiempo, gran parte de las preguntas que le hacen en las entrevistas son sobre tópicos políticos. Esto sucede, a pesar de que, al igual que en los casos anteriores, el motivo de las publicaciones sea siempre algún hito de su carrera musical, como el lanzamiento de un disco (*Amiga*, 2016, *Latinoamericana*, 2018) o una presentación en vivo de cierta relevancia, como su show en La Cumbre del Rock Chileno, en 2017. Todos los titulares están relacionados con lo político, la mayoría a partir de una cita directa del músico: “Alex Anwandter presenta su último disco: No me interesa ser panfletario, no siento que sea efectivo”, “Álex Anwandter, militante y pop”, “RD me intentó pololear, me junté y era un grupo de hombres con barba, carecía de una arista feminista” (se refiere al joven partido de izquierda Revolución Democrática), “Estoy preocupado en Sudamérica por este sentimiento neofascista” y “Desencantarse con la izquierda es un lujo que no nos podemos dar en este momento” (García, 2018).

Respecto del último titular, es un encuadre que llama aún más la atención debido a que la cita original, contenida en el cuerpo del texto, es un tanto diferente: “Soy más pragmático en el sentido que siento que desencantarse con la izquierda es un lujo que uno puede permitirse en ciertos momentos y este no lo es” (García, 2018).

Como se señaló, su posicionamiento político público es claro incluso en los límites que a su juicio él trata de colocar, lo que evidencia la disputa por el encuadre mediatizado de los músicos como líderes de opinión sobre lo contingente. Sus posturas políticas las explica a partir de las situaciones cotidianas y personales que le afectan e indignan y, por eso, considera por una parte

⁹ De “cartucho”, chilenuismo referido a persona reprimida y sin experiencia sexual (nota del editor).

como “dañino” que un artista pretenda estar aislado de la sociedad y no se defina públicamente respecto de los problemas de su entorno, pero también cree que es “una exigencia un poco absurda” que se le pida a todo arte que incorpore una lectura política explícita.

Para mí, la distinción entre mensaje político y reflexión política son importantes en la medida en que no me interesa ser panfletario, ni porque me interesa ni porque siento que sea efectivo [...]. Me sigue importando mucho ser entretenido al dar estos mensajes, le añade a su impacto (García, 2016)

Entonces, su límite está en una suerte de impedimento para ejercer la opinión política sobre temas que son más ajenos, porque caer en lo que denomina “panfletario”, abrazando la causa de moda, es para él algo negativo. “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” (García, 2016). La práctica discursiva de Anwandter considera un tanto inexplicable que un músico mantenga una “brecha” entre sus convicciones y la manera en que vive el proceso creativo y que, por ejemplo, lo inviten a cantar a una marcha o una toma y cante canciones que no tengan que ver “con nada de lo que estaba pasando” (García, 2018).

Respecto de las preguntas que le formulan, los cuestionarios a veces están tan cargados hacia lo contingente que se leen más como entrevistas a un comentarista político que a un músico. Alcántara (2018) pregunta así: “Mañana sabremos quién será el próximo presidente de Brasil, ¿qué pasa si gana Jair Bolsonaro?”, “Ya que vives en California, ¿conoces a alguien que haya votado por Trump?”, “Trump es el rey de las políticas anti migratorias, ¿qué te parece lo que pasa en Chile?”, “Y sobre la crisis de Venezuela, ¿qué opinas?”. García (2018) lo lleva hacia estos tópicos: “¿Te asusta ese giro a la derecha que está dando el mundo?”, “¿Y cómo ves ese desencanto con la izquierda?”.

Otras preguntas inquieran específicamente por el encuadre como político, a veces a través de la propia afirmación implícita del periodista respecto de la importancia de tal encuadre: “Eres un artista político, que siempre expresa sus opiniones en torno a temas como la violencia, las discusiones de género, entre otros. ¿Sientes que los artistas deben tener un punto de vista sobre lo que ocurre en la sociedad?”, ¿Cómo te nutre, tanto como ciudadano y artista, ir a las marchas e involucrarte en causas sociales?” (García, 2018); “Con el paso del tiempo te has transformado en un líder de opinión. ¿Te interesaría militar en un partido político o algún movimiento?” (Alcántara, 2018); “¿Sintió usted que era el momento de ser más directo?”, “¿Podría hablarme de la decisión de poner como ejes del disco la homofobia y el machismo?”, “¿Cómo un disco como este puede ayudar a visualizar estas temáticas en la sociedad? ¿Cuál es el poder de este disco?” (García, 2016); “En tus últimas canciones conviven imágenes poéticas con un discurso frontal” (González, 2017a).

Según los escritos de los periodistas, el encuadre político de Anwandter tiene que ver, especialmente, con “los temas de contingencia que lo inquietan” (Mardones, 2018) y que serían “el abuso de poder, el machismo, la violencia en la pareja y la identidad sexual” (González, 2017a). Una mezcla de sonidos que “eternamente han estado destinados a la pista de baile” con “líricas que hablan de racismo, presidentes fascistas y homofobia” (Alcántara, 2018). Analizando sus propias respuestas, él legitima su acercamiento a estas contingencias desde lo emocional –no desde lo racional– y que algo como escribir una canción de amor de un hombre hacia otro hombre es una manera de hacerlo (García, 2016) y, así, también explica su adscripción al pop como una forma de oponerse a un rock que considera como un espacio machista “donde

habitan violencias no cuestionadas” (González, 2017a) en el cual los hombres dominan y ponen las reglas. Dice estar en contra del “sentimiento ultraconservador, reaccionario, que quiere acallar a las minorías y retroceder en progresos sociales” y en eso también incluye a la izquierda tradicional. “El feminismo no cae en eso, se me hizo como una fuerza nueva súper interesante, propositiva, a considerar como una bandera” (Mardones, 2018).

Reflexiones finales

En este artículo he querido mostrar la forma en que la prensa especializada ha contribuido a la construcción mediática del músico *indie* como un actor político, en un periodo en que Chile ha vivido una creciente politización desde la movilización de grupos sociales y en el que algunos de estos músicos –que cultivan un género que no se considera como particularmente político– han alcanzado una repercusión mayor y más transversal. Con ello, me ha interesado también observar las tensiones que se producen en la negociación de ese encuadre. Si bien hay literatura que teoriza sobre estos procesos de construcción mediática de la imagen y la clasificación de los artistas, no son tantos los estudios de casos y menos en un contexto como el que ha vivido Chile a partir del 18 de octubre de 2019¹⁰.

Respecto del análisis, resulta llamativo que si bien siempre la razón para realizar las entrevistas es musical, asociada a algún hito artístico, los periodistas efectivamente realizan aquella “función ideológica” de la que habla Shuker (2017) al encuadrar a los músicos como voceros políticos tanto a través de los textos de introducción a las entrevistas y las preguntas que les formulan en ellas como en la elección de los titulares. En prácticamente todos los casos analizados, los diálogos son derivados por los periodistas hacia lo contingente o los centran en lo contingente. Es decir, participan activamente en este juego de definiciones al que refieren Mercer y Shingler (2004). En ello se observan procesos de legitimación, tanto de los músicos en tanto voceros políticos como de los movimientos sociales y las ideologías más progresistas con las que son encuadrados.

A través de estas entrevistas, entonces, los músicos han debido responder al encuadre que los periodistas hacen de ellos como políticos, negociación que se expresa a través de la explicitación de sus posiciones respecto de temas contingentes y también de la reflexión/legitimación sobre su propio rol como creadores y sobre el de sus obras, bajo la lectura de lo político. Allí aparecen aquellos factores biográficos, de procesos políticos circunstanciales, y de la lógica de los medios a los que refiere Street (2012). Y se ve que el enfrentar la “definición social del proyecto creador” en este campo mediador que identifica Bourdieu (2002), a veces resulta incómodo para estos músicos con pretensiones de total independencia.

¹⁰ Una interesante excepción la constituye el trabajo de Fouce y Del Val (2016, 2017) respecto de los músicos *indie* en España que, además, ocurre en un contexto que tiene similitudes con Chile. Ellos constataron que, en la última década, las declaraciones de los músicos –y los contenidos de sus canciones– comenzaron a “establecer un diálogo con los problemas cotidianos (la cesantía, la falta de seguridades, los desahucios, el individualismo) porque esta es también la experiencia social de los músicos del *indie*” (Fouce y Del Val, 2016: 70). Ese nuevo posicionamiento mediático también tendría que ver con la politización de esa sociedad a partir de una feroz crisis económica y el surgimiento de nuevos movimientos de jóvenes desligados de los partidos tradicionales, que confluyeron el 2011 en el 15-M de los “indignados”. Antes de aquello, discursivamente el *indie* era más bien parte de esa cultura apolítica mediada por tópicos de la transición post dictadura franquista, que también era la cultura que imperaba en los medios de comunicación.

En ese contexto de negociación mediatizada, en cada uno se ha ido construyendo una versión propia del músico político, aunque dentro de tales matices surgen algunos elementos que insinúan una pertenencia discursiva común. El discurso de lo *indie*, de esta manera, puede observarse en la defensa de una particularidad de la expresión artística “con la autenticidad en el centro” como lo refiere Hesmondhalgh (1999) y que “invierte en la diferencia” como lo hace Bannister (2006). Eso, en clave política, implica el rechazo a una adscripción absoluta a una ideología o movimiento así como el uso de la música en términos de “panfleto” político, tal como –dicen– han hecho algunos músicos de décadas anteriores; no quieren ser usados políticamente. Para ellos, ser músicos políticos significa reflejar la ocurrencia de injusticias o causas particulares y así contribuir al fin de prejuicios hegemónicos, lo que en los casos analizados, tienen que ver sobre todo con ciertos grupos desaventajados en la sociedad local como los y las homosexuales, las mujeres, los pueblos originarios y los migrantes. Esto está en línea con una definición de lo político que, como lo plantea Street (2012), hoy va más allá de la participación institucional en las urnas y, siguiendo a Hall (2003), tiene que ver con el despliegue de representaciones cargadas ideológicamente que, en estos músicos, incluso están relacionadas con una redefinición del ser chileno, menos homogénea y más híbrida.

Otro elemento interesante respecto de lo anterior es que ese reflejar causas no pasa exclusivamente por lo textual o lo argumentativo, según responden. Así como Reynolds (2010) refiere al sonido y el goce hedonista como posibles manifestaciones de lo político en la música, estos músicos develan que su vinculación discursiva con lo político también tiene que ver con lo emotivo, lo sonoro, lo rítmico y lo performático.

Por último, para sumar comprensión a los hallazgos y conclusiones respecto de los encuadres realizados por los periodistas, considero que hay algunos aspectos que debiesen ser tomados en cuenta en análisis posteriores. Por ejemplo, tales encuadres podrían explicarse por una intención de estos periodistas de expresar algunas de sus propias ideas políticas a través de sus fuentes vivas –en este caso, músicos–, porque tienen cierta convicción dada por la cultura de su campo –y de estos tiempos de creciente politización– de que los músicos deben participar de la discusión social, o bien porque un titular y una conversación más controversial puede captar a más lectores, no solo a los del nicho estrictamente musical. También podrían explicarse por una combinación de todos esos argumentos. Entonces, estudios posteriores que incluyan entrevistas a periodistas que cubren el área de espectáculos y cultura pueden traer luz sobre estos aspectos, ligados a rutinas periodísticas y a su propio *ethos*.

El tipo de medio de comunicación también representa un elemento indagable a futuro como factor de estos encuadres. En este análisis la búsqueda dio como resultados entrevistas publicadas en diarios, medios digitales, revistas y sitios web de marcas televisivas de corte más bien generalista en Chile, y si bien hay diversidad –por ejemplo, *The Clinic* es un medio asociado al progresismo y *La Segunda* es un medio asociado al modelo neoliberal–, una mirada que se enfoque en tal aspecto puede llegar a conclusiones que enriquezcan el entendimiento del tema. En ese sentido, es aconsejable la revisión de publicaciones de medios de comunicación más especializados o bien de medios internacionales, donde efectivamente estos músicos han sido entrevistados profusamente.

Bibliografía

- Alonso, Paul. 2018. *Satiric TV in the Americas: Critical Metatainment as Negotiated Dissent*. Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Madrid: Editorial Monttessor.
- Castagno, Pablo. 2014. La cuestión política de los estudios culturales. *Rihumso: Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2(5), 39-64.
- Del Val, Fernán y Fouce, Héctor. 2016. De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *methaodos. revista de ciencias sociales* [sic], 4 (1), 58-72.
- Del Val, Fernán y Fouce, Héctor. 2017. “Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes”, *Revista Signa*, 26, 663-676.
- Denisoff, R. Serge. 1983. *Sing a song of social significance*. Ohio: Popular Press.
- Fairclough, Norman. 2003. *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. Londres: Psychology Press.
- Foucault, Michel. 1992. “Verdad y Poder” en *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta: 175-189.
- Frith, Simon. 1988. “Art ideology and pop practice” en Grossberg, L. y Nelson, C. (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago: University of Illinois Press: 461-475.
- Frith, Simon. 2003. “Música e identidad” en Hall, S. y Du Gay, P. (Eds.) en *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu: 181-213.
- García, Marisol. 2013. *Canción valiente: 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile* (2ª ed.) Santiago, Chile: Ediciones B.
- González, Juan Pablo. 2016. “Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)” en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27(1), <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1398/1463> [acceso 10/2019]
- González, Juan Pablo. 2017. *Des/encuentros de la música popular chilena 1970-1990*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson eds. 1993. *Resistance through rituals: Youth subcultures*. Londres: Psychology Press.
- Hall, Stuart. 1997. “El trabajo de la representación” en Hall ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications: 13-74.
- Hall, Stuart. 2003. “Introducción: ¿quién necesita identidad?” en Hall, S. y Du Gay, P. eds. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu: 13-39.
- Hebdige, Dick. 2004. *Subcultura: el significado del estilo*. Madrid: Planeta.
- Hernández, Daniel y Javiera Tapia. 2017. *Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago: Libros de la Mujer Rota.
- Hesmondhalgh, David. 1996. “Flexibility, post-Fordism and the music industries”, *Media, culture and Society*, 18(3), 469-488.
- Hesmondhalgh, David. 1999. “Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre” en *Cultural studies*, 13/1: 34-61.
- Hesmondhalgh, David. 2012. *The cultural industries* (3ª ed.). Londres: Sage.
- Hesmondhalgh, David. 2013. *Why music matters*. John Wiley & Sons.

- Hesmondhalgh, David y Meier, Leslie. 2014. "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism", en Bennett, J. y Strange, N. eds. *Media independence*. Nueva York: Routledge: 108-130.
- Inglis, Ian. 2010. "I Read the News Today, Oh Boy: The British Press and the Beatles", *Popular Music and Society*, 33/4: 549-562.
- Kellner, Douglas. 2003. *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the post-modern*. Londres: Routledge.
- King, Richard. 2018. *Freak Scene: Los chalados e inconformistas que crearon la música independiente, 1975-2005*. Barcelona: Contra.
- Lull, James. 1987. *Popular music and communication* (Vol. 89). SAGE Publications, Incorporated.
- Lynskey, Dorian. 2016. *33 revoluciones por minuto: historia de la canción protesta*. Barcelona, España: Malpaso.
- Meersohn, C. (2005). "Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso", *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, (24), 288-302.
- Mercer, John y Martin Shingler. 2004. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Londres: Wallflower Press.
- Mittell, Jason. 2001. "A cultural approach to television genre theory", *Cinema Journal*: 3-24.
- Panes, Andrés. 2016. Alex Anwandter: lo personal es lo político. *Super45.cl*.
<https://super45.cl/articulos/alex-anwandter-lo-personal-es-lo-politico/> [acceso 10/2019]
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres: Routledge.
- PNUD. 2015. Desarrollo humano en Chile. Los tiempos de la politización.
<https://www.undp.org/content/dam/chile/docs/desarrollohumano/Informe%202015.pdf>
[acceso 10/2019]
- Pratt, Ray. 1990. *Rhythm and resistance: Explorations in the political uses of popular music*. Nueva York: Praeger.
- Reynolds, Simon. 2010. *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rolle, Claudio. 2000. "La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende" en *Anais do III Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular*, Bogotá,
<http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf> [acceso 10/2019]
- Shuker, Roy. 2017. *Popular music: The key concepts*. Abingdon: Routledge.
- Street, John. 2012. *Music and politics*. Cambridge: John Wiley & Sons.
- Urra, Carolina. 2006. "Análisis de la Industria de la Música Popular en Chile". Tesis de pregrado, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas Universidad de Chile, Santiago.
- Van Dijk, Teun. 2000. *El discurso como interacción social* (Vol. 2). Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. 2009. *Análisis del discurso. Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun. 2015. "Critical discourse analysis" en Tannen, D., Hamilton, H. y Schiffrin, D. eds. *The handbook of discourse analysis* (2ª ed.), Chichester: John Wiley & Sons: 466-485.

Prensa

- Alcántara, Bárbara. 2018. "Álex Anwandter: RD me intentó pololear, me junté y era un grupo de hombres con barba, carecía de una arista feminista", *El Dínamo*.

- <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/> [acceso 10/2019]
- Bahamondes, Pedro. 2014. “Javiera Mena, su nueva lucidez”, *Paula*, www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/javiera-mena-su-nueva-lucidez/ [acceso 10/2019]
- Chávez, Ximena. 2014. “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 [acceso 10/2019]
- García, Bastián. 2016. “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> [acceso 10/2019]
- García, Catalina. 2018. “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/> [acceso 10/2019]
- González, Daniela. 2017a. “Álex Anwandter, militante y pop”, *Paula*, www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/alex-anwandter-militante-y-pop/ [acceso 10/2019]
- Gutiérrez, Constanza. 2018. “Javiera Mena en busca de la verdad”, *Qué Pasa*, www.quepasa.cl/articulo/cultura/2018/05/javiera-mena-en-busca-de-la-verdad.shtml/ [acceso 10/2019]
- Mardones, José Miguel. 2018. “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/ [acceso 10/2019]
- Pérez, Patricio. 2018. “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/ [acceso 10/2019]
- Romero, Jonás. 2018. “Gepe: Hablar de rock n’ roll me parece una huevía muy rasca”, *The Clinic*, <https://www.theclinic.cl/2018/04/03/gepe-hablar-rock-n-roll-me-parece-una-hueva-rasca/> [acceso 10/2019]
- The Clinic Online*. 2015. “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/> [acceso 10/2019]
- Torres, Damaris. 2018. “Javiera Mena frente al espejo”, *La Tercera*, finde.latercera.com/musica/javiera-mena-frente-al-espejo/ [acceso 10/2019]
- Venegas, Juan. 2018. “Gepe, el cancionista”, *Capital*, <https://www.capital.cl/gepe-el-cancionista/> [acceso 10/2019]
- Vergara, Claudio. 2015. “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/> [acceso 10/2019]

Watson, Johanna. 2018. “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/> [acceso 10/2019]