



Una aproximación a la comunicación del descontento social en el sonido de canciones chilenas *indie* (2005-2018)

An Approximation to the Communication of Social Discontent in the Sound of Chilean Indie Songs (2005-2018)

Arturo Figueroa Bustos

Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile,
ORCID 0000-0002-1748-1037, artfigueroa@uc.cl

Resumen

A partir de la década del 2000 ocurre una progresiva politización de la sociedad chilena impulsada sobre todo desde los jóvenes. En ese contexto surgen músicos independientes cuyo set de valores se vincula con la autogestión y una lógica de otredad ante la gran industria multinacional, y no tanto así con el activismo. En el presente artículo se analizan las maneras en que, desde el aspecto musical y sonoro de una muestra de 18 canciones compuestas por igual número de autores entre el 2005 y el 2018, se articula la comunicación del descontento y el anhelo de cambios generacionales. La metodología utilizada es el análisis semiótico musical, pues como señalan Frith (2014), Van Leeuwen (1999) y Machin (2010), las convenciones y asociaciones compartidas —en particular, en las sociedades occidentales— permiten que la organización del sonido, los ritmos y las decisiones armónicas puedan ser susceptibles de estudiar a modo de recursos comunicativos. Los hallazgos muestran una toma de postura desde la musicalidad en la cual se reivindican las identidades de género y una nueva hibridación identitaria, diversa y en diálogo con lo latinoamericano pero también con lo anglosajón.

Palabras clave: música, política, canción, juventud, *indie*, estallido social.

Abstract

Since the 2000s, a progressive politicization of Chilean society has taken place, driven above all by young people. In this context, independent musicians emerge with a set of values linked to self-management and with a logic of otherness opposed to the large multinational industry, and not so much to activism. This article analyzes how, from the musical and sound aspect of a sample of 18 songs composed by the same number of authors between 2005 and 2018, the communication of discontent and the desire for generational changes is articulated. The methodology used is the musical semiotic analysis because, as pointed out by Frith (2014), Van Leeuwen (1999), and Machin (2010), the conventions and shared associations—particularly in Western societies—allow both the organization of the sound such as rhythms and harmonic decisions may be susceptible to study as communication resources. The findings show a stance that occurs from musicality and in which gender identities and a new identity hybridization, are vindicated, diverse and in dialogue with the Latin American but also with the Anglo-Saxon.

Keywords: music, politics, songs, youth, indie, social outbreak.

Introducción

A partir de la movilización principalmente impulsada por jóvenes que exigen reformas en una serie de ámbitos y a levantar diversas causas, como la estudiantil,¹ la ambientalista, la de la comunidad LGBT o la de los pueblos originarios (Fleet y Guzmán-Concha, 2017), desde comienzos de los 2000 surge un descontento social en Chile cuya demanda ciudadana por dignidad a causa del aumento de la desigualdad, de las discriminaciones y de la precarización de las clases medias y bajas en Chile termina por cristalizarse el 18 de octubre de 2019. Las masivas protestas, la represión y la violencia desatadas constituyeron para algunos (e.g. Mayol, 2020) un símbolo del fracaso del modelo neoliberal impuesto en el país durante la dictadura de Pinochet. Se trata de una serie de acontecimientos con implicancias generacionales que se relacionan con la emergencia de una nueva subjetividad política (Ganter y Zarzuri, 2020), una participación juvenil con centralidad en el sí mismo y adhocrática (Henríquez, 2020) que incluye repertorios de acción colectiva y conectiva que buscan resistir a la precariedad y la violencia, los cuales por cierto no han sido exclusivos de la juventud chilena (Amador-Baquiroy y Muñoz-González, 2021).

Dicha nueva subjetividad política —y muchas de sus correspondientes demandas— también está en línea con aquella concepción de lo político que incorpora a

más actores y movimientos sociales y a un mayor número de temáticas. Es decir, una más amplia que aquella centrada en la institucionalidad de gobierno y partidos y en una participación ciudadana acotada al acto de votar. Como precisa Street (2018), aquí lo político también incluye las microrelaciones —cotidianas, domésticas— en las cuales el poder es disputado y negociado.

Lo cultural también participa de lo político. Esto, siguiendo a Hall (2003), porque contribuye a la formación del sentido común de las sociedades a partir del despliegue de representaciones cargadas ideológicamente. Así, toman lugar productos culturales simbólicos como, por ejemplo, las canciones. Es en medio de este contexto de resurgimiento del descontento social que, tal como explica Figueroa-Bustos (2020), emergen y se desarrollan los músicos *indie* chilenos como Gepe, Alex Anwandter o Camila Moreno. Sus principales compositores experimentan de forma cotidiana esa forma de politizar ya que ha sido impulsada por personas de su misma generación y, en simultáneo, podría pensarse que toman cierta distancia de aquello a partir de la puesta en valor de su estatus formal de independencia artística. El presente artículo da cuenta del análisis de las maneras en que se articula la comunicación del descontento y el anhelo de cambios desde el aspecto musical y sonoro de sus canciones; al respecto, considero relevante avanzar en el entendimiento de las formas en que estos ciudadanos y ciudadanas se vinculan con lo político y, dada su desvinculación institucional, una manera de hacerlo es mediante sus dispositivos culturales.

1 En 2006 se produjo la llamada “revolución pingüina”, la primera serie de manifestaciones masivas protagonizadas por estudiantes secundarios desde el final de la dictadura de Pinochet. Las movilizaciones exigían el término del modelo educacional privatizado impuesto, precisamente, durante la época militar, en favor de una educación pública, gratuita y de calidad.

Comunicación en el sonido

La canción popular contemporánea es un espacio de cruce entre palabra y música que responde a una lógica de consumo y de alta mediación discursiva (Hesmondhalgh, 2013), se inserta en una industria cultural determinada y opera como un dispositivo. La comunicación en ella, como señala Méndez (2016), está dada por ese cruce, por esa síntesis. Además, “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: 266). Pese a lo anterior, la dificultad metodológica de hallar comunicación de significados extramusicales en la música misma ha hecho que a pesar de que en la estructura sonora se negocien significados, los mundos del sonido musical sean una problemática descuidada por los investigadores (Negus, 1997; Street,

2018) y, finalmente, el grueso de los llamados análisis de canciones sean más bien análisis de letras.

“La música no tiene un contenido —no puede ser traducida—, pero esto no quiere decir que no pueda ser objeto de conocimiento” (Frith, 2014: 457). Siguiendo a Frith, uno de los investigadores más destacados de música popular, quienes la estudian tienen el deber de completar la brecha que hay entre la naturaleza de la experiencia musical —sus sonidos— y los términos de su interpretación. Frith ha sido categórico en afirmar que el estudio de las letras de las canciones en sí mismas no es suficiente para comprender su comunicación, pues su nudo se encontraría más bien en su *performance* sonora.

Esta teorización es apoyada por declaraciones que los propios músicos han realizado al momento de explicar la manera en que componen sus canciones. Jeff

Tweedy, líder de una de las bandas más relevantes del *indie* anglosajón de las últimas décadas, Wilco, señala en su autobiografía que las letras casi siempre las escribe al final del proceso, luego de que la pista instrumental junto con un esbozo de melodía vocal adquieran una forma y una emoción más definitivas; según él, ahí está la médula de las creaciones. “Espero, en el mejor de los casos, que las palabras mejoren la canción en algún aspecto, que añadan un significado o aclaren y subrayen lo que la melodía me está haciendo sentir” (Tweedy, 2019: 163). El argentino Gustavo Cerati, figura de referencia de un pop más moderno en el ámbito latinoamericano, describía su trabajo compositivo de manera similar, realizando lo musical como lo primero que hacía y como la esencia de la comunicación de sus canciones: “Digo tantas cosas con la música que cuando llega la parte de las letras no me satisface cómo me expreso. No alcanzo a dominar las palabras como domino la parte musical” (Osses, 2014).

Una manera sencilla de hacerse una idea mental de la cualidad comunicacional del sonido es, como sugiere Machin (2010), escuchando un *cover* y contrastarlo con la versión original. Como ejemplo cita a la canción “My way”, popularizada por el baladista orquestal 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 radicalmente 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 (Machin, 2010: 2).

Volviendo a Frith, en su libro *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, señala que para llenar la brecha entre los sonidos y los términos de su interpretación hay que dotar a la música de cierto tipo de descripción figurativa y, en ello, defiende su condición de *experiencia adjetivante*. Dicha perspectiva sostiene que capturar el carácter de una pieza implica oírla de un modo tal que su descripción extramusical sería apropiada, apta para ser experimentada, considerando que una pieza musical refleja procesos sociales y valores y que, al mismo tiempo, los produce. “Es *en sí misma* un proceso social” (Frith, 2014: 466). Y 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. Como visión de mundo, “la música nos da una experiencia real de lo que podría ser un mundo ideal” (Frith, 2014: 473) desde cierta perspectiva. En este caso, desde la perspectiva *indie*.

Los discursos del *indie*

Debido a la crisis de las compañías discográficas multinacionales derivada de la posibilidad creciente de consumir música desde internet sin pagar, a comienzos de los 2000 la prensa especializada chilena empieza a categorizar como músicos independientes a quienes se ven forzados a autogestionar sus carreras. Una situación precaria que, paradójicamente, les otorga la posibilidad de publicar un material musical que no necesariamente debe tener un potencial alcance masivo y que se enlaza con lo que Hibbett (2006) y Shuker (2017) denominan como una lógica de otredad, de autenticidad. Tal diferenciación entre la música más bien masiva y comercial versus la música más personal y de nicho calificada como *indie* se produce más o menos al mismo tiempo en otros lugares de hispanoamérica, como lo documentan Del Val y Fouce (2016) o Boix (2019) en el caso de España y Argentina, respectivamente.

El *indie*, como cada género musical —de acuerdo con las perspectivas culturalistas— tiene discursos asociados. De acuerdo a investigadores como Hebdige (2004), Machin (2010) o los recién mencionados, el explorar los significados del género con que se interpretan las canciones es una manera de entender los vínculos entre sonido y sociedad. Hibbett estudió de manera

más específica al *indie* y concluyó que por lo general utiliza voces normales —no virtuosas— y hasta precarias; grabaciones de baja fidelidad y/o de estética casera; instrumentación de ejecución austera, sencilla, por lo general con guitarras eléctricas. Son recursos comunicativos que representan un *statement* político ligado a esa otredad-autenticidad-pureza-no-corporativa señalada anteriormente y configuran al sonido canónico del primer *indie*, cuya data proviene de la música que emerge tras la eclosión punk rock en el mundo anglosajón al término de la década de 1970. Con el advenimiento del nuevo siglo, ese canon ha ido mutando su impronta sonora a partir de la influencia de la electrónica, el hiphop, el pop y el folk y, al mismo tiempo, de las tecnologías digitales que han permitido mejorar la calidad de sus grabaciones y la posibilidad de manipulación sonora (Fellone, 2018). Si en los ochentas y noventas el canon indie lo establecían bandas de guitarras como Sonic Youth o Pavement, en el siglo XXI lo han establecido agrupaciones como Arcade Fire, Beach House, Wilco o MGMT, que han incorporado en su paleta instrumental desde sintetizadores y samplers hasta mandolinas y ukeleles.

Análisis semiótico musical

El género que reviste a la canción es un factor importante pero no el único. En su libro *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text* (2010), Machin propone un análisis del sonido de las canciones de música popular contemporánea mediante posibles significados articulados por cada uno de sus componentes: el *pitch* o tono, el fraseo, los arreglos instrumentales y el ritmo. Su propuesta actualiza los planteamientos primero de Cooke, del año 1959, destacando su perspectiva en cuanto a que la repetición de los recursos musicales como cierto tipo de melodías, armonías, ritmos, sonidos instrumentales y estilos vocales contribuirían a la significación musical, permitiendo el establecimiento de códigos —que se construirían sobre otras asociaciones metafóricas— para estudiar sus significados culturales. 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 que identifican el potencial de significado experiencial de la experiencia de escucha. Es necesario explicar, aunque sea brevemente, lo que según Machin implica el análisis de cada uno de esos componentes:

Pitch o tono. Los movimientos melódicos se pueden interpretar en cuanto movimientos en el ámbito social. Un sonido en tono alto podría representar agitación, excitación o bienestar, mientras que uno en tono bajo, según su contexto, comunica contención, inmovilismo, decaimiento, oscuridad o bien relajado. Asimismo, una melodía que asciende representa una subida de energía, mayor expresión emocional, en cuanto una melodía que descende representa una caída de energía, ensimismamiento. El tamaño del rango de tono —de la escala— en el que se mueven las melodías también representa la expresividad emocional versus la contención, el atrapamiento. Las notas 1 y 5 de una escala —que constituyen la base de cualquier acorde— son las que ofrecen mayor sensación de claridad y estabilidad en lo que se comunica; la nota 3 da a la escala el tono mayor —asociado con lo alegre— o menor —asociado con lo triste—, mientras que el uso de más notas —o notas fuera de escala— comunican melodías asociables con la duda, lo problemático, lo irresoluto.

Fraseo. Es la manera en que los sonidos suben y bajan, emergen o atacan y desaparecen o decaen. Una caída lenta y extendida sugiere falta de prisa y relajación, una persistencia en la emoción. Si ocurre con notas mayores puede comunicar algo placentero y si son menores, el estar atrapado o la permanencia en un estado de tristeza. En contraste, ráfagas más cortas de ataque y caída pueden sugerir energía, excitación,

inquietud o la comunicación de certezas. Una voz con caídas rápidas da la impresión de que está exclamando.

Arreglos instrumentales. La jerarquía en que voces e instrumentos se colocan más cerca o lejos en una mezcla de sonido —como figura, campo o fondo— tiene asociaciones con la distancia social y con los tipos de organización social, más o menos cohesionadas. Además, el volumen se relaciona con el poder y el tipo de paisaje sonoro puede remitir a una analogía del caos urbano (*lo fi*, donde no se distinguen con claridad los instrumentos) o a una analogía de lo natural, lo premoderno (*hi fi*, donde sí se oyen los contornos instrumentales). También se analiza su procedencia, que es cuando un sonido instrumental viene con un significado particular, como el sitar (sicodelia, misticismo) o el sintetizador (deshumanización, modernidad); esto también puede ocurrir con el tipo de pronunciación al cantar, con connotaciones de clase o nacionalidad. Por último, hay un potencial de significado experiencial en los grados de tensión (del relajado a la agresión), grados de aspereza (texturas con ciertos niveles de distorsión pueden connotar la dureza de la sociedad o autenticidad según el contexto), grados de nasalidad (del desgano a la calidez), y en los registros planos versus aquellos con vibrato (relacionables con la tensión emocional), fuertes versus suaves (de lo autoritario y lo amenazador a lo gentil y o débil) o en los registros reverberados (que pueden sugerir solemnidad, épica o bien soledad, vacío).

Ritmo. Es la forma en que el sonido se ordena en patrones estructurados. Se entiende según su velocidad, su estructura y sus acentos. Tomando como referencia la velocidad de una caminata —por su naturaleza binaria—, se considera que lo rápido llama a la excitación o a la acción, mientras que lo lento a la reflexión o la pereza. Un ritmo intrincado puede significar una situación tensa o problemática, un ritmo regular sugiere lo impersonal, rutinario y eficiente, y un ritmo irregular sugiere creatividad o bien inestabilidad. El ritmo metronómico —estructurado, cuadrado— está asociado a la modernidad, mientras que una música sin beat —como la ambiental— sugiere eternidad, algo fuera de lo civilizatorio.

En el mismo texto, Machin (2010) 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, en una especie de arenga. El ataque más largo en el fraseo también da un efecto de intensidad y confianza en lo que se dice (Machin, 2010: 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: 117)

Además del trabajo de Machin también se considera de interés para el análisis propuesto en esta investigación el enfoque que Martinelli (2017) pone en los elementos musicales, categorizándolos en cinco tipos de cualidades generales que pueden adoptar como sonido conjunto: (a) *simple*, con una melodía sencilla y directa, una instrumentación sencilla, 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 hip-hop; (d) *manierista*, que suena como una reminiscencia a músicas reconocidas como de protesta social, y (e) *elusiva*, que evita 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 combina lo simple con lo manierista, pues suena como 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.

Salgar (2012), en tanto, pone el acento en la repetición de ciertos recursos musicales en las canciones contemporáneas, independiente de su género. Plantea que la familiarización con determinados recursos conlleva un proceso de convencionalización —en tópicos musicales— que ayuda a determinar cierta comprensión de la comunicación de una canción. Por su parte, Méndez (2016) aporta un contrapunto al destacar las tensiones que ocurren en estas canciones entre lo convencional o heterogéneo y lo disruptivo. Ese desafío a las redundancias ocurriría a través del uso de texturas sonoras, timbres o ritmos que se consideran como ruido. Citando a Attali (Attali, 1977 en Méndez, 2016), 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. Entonces, a partir de la manifestación de ruido encontramos desafíos relacionados con el análisis de la música contemporánea: esa puesta en cuestión de las convenciones musicales es además una puesta en cuestión de las convenciones que estructuran la sociedad desde donde emerge una canción con dicha característica.

La significación musical o el discurso musical en una canción es, siguiendo a 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. Y la interpretación de esos discursos se encuentra restringida por un rango posible —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 cada canción.

Hibridación contemporánea

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. Siguiendo a García-Canclini (García-Canclini, 2003 y García-Canclini *et al.*, 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. Las tradiciones siempre están reinterpretándose, y García-Canclini cree necesario ver a la hibridación latinoamericana en medio de sus propias ambivalencias y contradicciones. Entonces, la manera en la cual se ha dado esa reinterpretación en el periodo que abarca el presente artículo puede contribuir al entendimiento de la comunicación de lo político en las canciones indie chilenas.

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: 937) se corresponde en la generación *indie* con propuestas musicales híbridas 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: 942). Ello, plantea, ha derivado en la consiguiente multiplicación de identidades intermedias

más que hegemónicas en la música chilena contemporánea.

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. Martín Barbero, por ejemplo, al reflexionar en torno a la música brasileña contemporánea, refiere al establecimiento de un nuevo sentido de lo político en la lucha por una identidad musical “dentro de un sistema transnacional, difuso, complejamente interrelacionado e interpenetrado”, que incorpora ritmos folclóricos, lo popular en transformación y elementos de la música internacional (Martín Barbero, 1991: 225).

Marco metodológico

El presente análisis cualitativo se basa en la formulación de la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son las características y énfasis con los que se vincula la *performance* del sonido de las canciones *indie* chilenas del periodo 2005-2018 con la comunicación de lo político, articulada a su vez tanto con las letras² como con el contexto social? Con el propósito de responderla, se realizó un análisis a partir del trabajo de Machin (2010) desde la semiótica musical y su categorización ya mencionada de los componentes de la música para explorar los posibles significados articulados por ellos —en cuanto códigos sonoros— con asociaciones sociales: el tono, el fraseo, los arreglos instrumentales, el ritmo y, por último, el género que reviste a la canción. Dicho análisis también se nutrió de las conceptualizaciones propuestas por los autores mencionados en el marco teórico, como Frith (2014), Martinelli (2017) o García-Canclini (2003). Esta metodología semiótico musical se aplicó a una muestra —no probabilística o dirigida— de 18 canciones editadas en Chile entre 2005 (año del debut discográfico de exponentes *indie* tales como Gepe y Manuel García) y 2018 (año que puede marcar un cierre de este ciclo *indie*, por la contratación de figuras como Javiera Mena y Gepe por parte de compañías multinacionales) compuestas por igual número de cantautores de esa generación de la música chilena.

Se analizó una canción por autor o autora pues, como se ha dicho, los músicos suelen usar recursos similares en sus distintas canciones para comunicar un estilo general que sea más asimilable por las y los oyentes, privilegiando así una muestra manejable que

permitiera un mayor nivel de profundización a partir del propósito del estudio, característica clave del análisis cualitativo. Se trata de las siguientes: “Abajo”, de Perrosky (2007), “La puta esperanza”, de Nano Stern (2011), “Marcha de las cadenas”, de Fernando Milagros (2017), “Témpera”, de Manuel García (2008), “Por la ventana”, de Gepe (2010), “Vengo”, de Ana Tijoux (2014), “Esa fuerza”, de Javiera Mena (2014), “Siempre es viernes en mi corazón”, de Alex Anwandter (2016), “Rayito-olita”, de Pedropiedra (2016), “Pájaro niño”, de Pascuala Ilabaca (2012), “Salvador”, de Francisca Valenzuela (2011), “Baila como hombre”, de (me llamo) Sebastián (2015), “Mejor más allá”, de Denver (2013), “Libres y estúpidos”, de Camila Moreno (2015), “Condenado”, de Cadenasso (2011), “Valora”, de Dadalú (2014), “De loco medieval”, de Chinoy (2015) y “Barrio puerto”, de Javier Barría (2015).

Además del periodo de publicación, la selección consideró que las canciones se hubieran constituido como singles de difusión, pues un single es una decisión comunicativa que busca ser representativa de un trabajo mayor —el disco— y que estuvieran compuestas por músicos *indie* chilenos con relevancia mediática, tanto nacional como internacional; es decir, que hayan sido reseñados o entrevistados en Chile y el extranjero y que hayan realizado alguna gira fuera del país.

2 Es importante precisar que este artículo es resultado de una investigación doctoral en curso, para la cual también se realizó un análisis textual (Lindlof y Taylor, 2002; Fürsich, 2009) de 95 letras de canciones.

Resultados

Las canciones escogidas, en términos del género musical, no responden del todo al primer canon *indie* (Hibbett, 2006; Bannister, 2006) en cuanto a una sonoridad más casera o de baja fidelidad y 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 asociada con el pop, a veces vinculado 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*; y otra corriente asociada con el folclor, local, latinoamericano, anglosajón y/o global. Entre medio, algunos retazos minoritarios de hip-hop y rock. Ideológicamente, esos géneros connotan cuestiones de importancia para nuestro análisis, como la comunicación de la libertad de expresión individual y el respeto a las minorías y disidencias —electro pop— o el rescate de la relación personal y colectiva con la naturaleza y las culturas originarias —folclor—.

Siguiendo a Martinelli (2017), estas canciones no vehiculizan lo social de manera *manierista*. Es decir, no hay una intención tan clara 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 a la movilización con esos “no podrán, apagar el canto no podrán” del coro y la sumatoria de palmas. Al mismo tiempo, tampoco hay una intención tan manifiesta en estas canciones 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 en el primer y el segundo caso. De acuerdo con las categorizaciones de Martinelli, la mayoría de las músicas aquí analizadas transcurren entre lo *solemne* y lo *elusivo*; 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. Ello, 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 ritmos en métrica de 3/4 connotan una procedencia relacionada inequívocamente con el folclor latinoamericano aunque filtrada por lo contemporáneo, como ocurre en “La puta esperanza” de Nano Stern o “Salvador” de Francisca Valenzuela. En “Pájaro niño” de Pascuala Ilabaca estos recursos se extreman: la estructura musical y los arreglos instrumentales se articulan fuertemente con la letra para significar distintas situaciones de violencia vividas por un niño en la Araucanía a consecuencia de la acción represiva de la policía,³ desde su huida hasta el momento en que golpes rítmicos podrían representar ráfagas —de armas de fuego. “Por la ventana” de Gepe agrega otro componente: muestra un acento chileno en su pronunciación vocal, pues apenas canta las últimas sílabas y las eses; un poco a la manera del ex Blops Eduardo Gatti, lo que comunica naturalidad y autenticidad. Junto con ello, está el uso de diminutivos —otro rasgo del habla local— y chilenismos en canciones como “Rayito/olita” de Pedropiedra o también en la citada “Pájaro niño” —“cantai”—, en la que también se interpretan algunas frases en lengua mapuche.

Las canciones que recurren a sonoridades más electro pop 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. La canción “Siempre

3 “Pájaro niño” contiene frases como “Un niño que era hermano de la muerte / le adornaron con perdigones la frente” y “Han abierto un volcán en tu frente / y un río entre tus dientes / enjaulado al pájaro silente”.

es viernes en mi corazón”, de Anwandter, parte con un pulso de percusión que emula a un reloj que, de hecho, se mueve más rápido que uno correctamente calibrado, lo que puede representar el ritmo vertiginoso de la modernidad al que alude la letra. Como en “Esa fuerza” de Mena, predominan las secuencias y los sonidos sintetizados en los teclados y en las baterías pero, además, usa 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”. 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 dibujan melodías rápidas y zigzagueantes. La composición, considerando todo lo anterior, se escucha celebratoria —sobre todo a partir del ritmo marchoso que la sostiene—, acompañando esa destrucción a la que se alude en la letra⁴ 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.

Como se ha dicho, el sonido del *indie* local es más híbrido que otra cosa, lo que en términos comunicativos se puede entender como una toma de postura que promueve una sociedad más abierta, desprejuiciada y diversa. Tres buenos ejemplos de las características de esa hibridación sonora son “Vengo” de Tijoux, “Por la ventana” de Gepe y “Rayito/olita” de Pedropiedra. En el primer caso, la cualidad del sonido con que inicia y que connota procedencia: 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 relación con el folclor del norte del país— con un sampleo de percusión mapuche —cascahuillas y wadas— que apela al folclor del sur de Chile. Además del uso de esa mencionada técnica de apropiación tan característica del hip-hop, de origen estadounidense, se suman golpes orquestales, también sampleados, que después se multiplican; tienen ataque como de una fanfarria soul. Al fondo, una guitarra eléctrica muy apañada, estilo funk. 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: “descolonizemos

lo que nos enseñaron / con nuestro pelo negro, con pómulos marcados”. En el caso de Gepe, lo primero que se oye es un “io”: un sampleo con reminiscencias hip-hop 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. Un bombo marcando 1-2-3-4 y unas palmas —que bien podrían ser electrónicas— acentúan el carácter celebratorio y contemporáneo de la propuesta, cuyos tonos son mayores, alegres. Articulada con la letra, esta música dice que reescribir la historia —personal, colectiva, deshaciéndose de aquello que coarta e incorporando lo que emancipa— sería posible. Por último, “Rayito/olita” suena a pastiche, a una especie de cumbia triste, desarmada, a la que le cuesta tomar el ritmo, que usa timbres sonoros electrónicos *vintage* y otros de origen regional —tambores metálicos del calipso, cuica brasileña— sobre una progresión de acordes en escala de sol sostenido menor de ribetes anglosajones y con unas estrofas vocalmente más habladas, lo que las relaciona con el rap. Articulada con la letra, esta hibridación comunica el estado de un sujeto apesadumbrado y cansado, parte de una debacle planetaria (“Soy la plaga que llegó de Marte / con la bandera de pirata por delante”).

Respecto al 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 emocionalidad pero una controlada, que nunca se desborda por lo que está cantando. Cuando en las letras se manifiestan dudas o lamentaciones, la manera de cantarlas sugiere que estas no alcanzan a perturbar a su intérprete, como se oye en “La puta esperanza” de Stern,⁵ sino que más bien se trata de la comunicación de un estado reflexivo. Cuando se manifiestan ideas sobre la sociedad —como en “Vengo” de Tijoux— se oye como si las estuviera 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: como cuando se canta sobre la vida “como un naufragio” en “Témpera” de

4 Anwandter exclama: “quiero la total destrucción / de este mundo que he conocido” y “si quiero prenderle fuego a algo / que sea la iglesia y el congreso”.

5 “Esperanza, mi amada esperanza / no me claves más fondo tu lanza”. “No será que me engaño con mi propio canto”.

Manuel García o yendo “directo a ningún lugar” en “De loco medieval” de Chinoy. Varias melodías vocales terminan de forma descendente, lo que connota una expresión más sombría, de lamentación incluso, y con un uso de variadas notas de la escala que, siguiendo a Machin (2010), representan una comunicación más problemática; se escuchan como algo que se encuentra inconcluso, no resuelto, como en la representación musical del conflicto mapuche en “Pájaro niño” de Ilabaca. En “Siempre es viernes en mi corazón”, la voz de Anwandter usa ráfagas que atacan la melodía, y también 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. Otras veces, la voz tiende a desapegarse del tiempo de la canción, lo que connota una intención de salirse de los moldes sociales, lo que ocurre con notoriedad en “Libres y estúpidos” de Moreno. En “Salvador”, Valenzuela, con su voz, connota un agotamiento de esa esperanza de salvación de un país desigual e injusto a la que alude la letra (“quiero ser la luz / iluminar este país / que está tan gris”): al final de los coros cierra con una melodía descendente mientras canta la palabra *sal-va-dor* y, junto con ello, ralentiza la velocidad, lo que comunica que se le está acabando la fuerza, el aire.

El uso de más notas —y de notas fuera de escala, disonancias— connotan ambivalencias, expresiones de dudas, de que se está ante una situación un poco problemática. Un ejemplo de aquello es el movimiento melódico de los instrumentos, los timbres sonoros y la propia voz en “Barrio puerto” de Barría que, articulado con la letra, refiere a los cuestionamientos que produce todo lo que ya no es lo que era: el entorno, uno mismo, los valores (“lo han robado todo / y no hay vida / la ciudad ya no es la tuya”). El último acorde —un *fa* menor que agrega una nota *mi*— prolonga la tristeza y la ensombrece; esos problemas y dudas no se van. En “Valora” de Dadalú hay un acorde de guitarra eléctrica disonante —que desplaza la nota 5 de la escala medio tono— que cruza casi toda la pieza y que representa algo que no calza, que no está bien. Articulado con la letra subraya la falta de consideración de una sociedad que privilegia solo a quienes le sirven para obtener mayores réditos económicos (“por poca plata yo veo mi vida desaparecer / mis reales intereses”). Debido a la persistencia de su base minimalista, la música más que triste se oye angustiada y monótona, transmitiendo cierto tedio y una sensación de atrapamiento. En “Mejor más allá” de Dënver, ese uso comunicativo es más sutil y puntual: el tono musical es calmado, delicado, incluso alegre por momentos, con un uso mayoritario de acordes mayores —en escala de la mayor— y de una guitarra eléctrica con efectos limpios que hace un

arpeggio más o menos constante. Pero esa calma y esa alegría leves son intervenidas por una nota disonante que a veces emerge desde los arreglos de cuerdas y vientos tipo *chamber pop* para perturbar al acorde de la mayor: un la sostenido. Articulado con la letra, que refiere a un conscripto del ejército asesinado en extrañas circunstancias,⁶ ese recurso musical comunica que la calma circundante sería solo aparente, pues hay algo oculto —o que se quiso ocultar— que tarde o temprano emerge.

Hay dos canciones que recurren a la subversión de la estructura de canción más estándar de estrofas y estribillos como recurso comunicativo. “Condenado” de Cadenasso se escucha como si avanzara y se detuviera en varias ocasiones, lo que connota vacilaciones, dudas, cierto desasosiego y confusión interna —de quien protagoniza— y externa —del ambiente—. Su tono es triste y tenso al mismo tiempo: la condena a mirar y creer en algo que se ha forzado —en la que según la letra no se quiere caer— ya está instalada desde la música, se escucha cierta certeza de su inevitabilidad pese al gesto sonoro y estructural de resistencia. “Abajo” de Perrosky, en tanto, se sostiene en una base armónica y rítmica minimalista, monotímica y monocorde —en sol menor— de la cual nunca se despega: una guitarra eléctrica y una batería que prioriza los timbres de los tambores. 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 social tensa el ambiente, pero no explota— y, por el otro, materializar ese crecimiento, lento pero persistente. 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, produce odio.

También vale la pena reparar en la estructura de “Esa fuerza” de Mena. Aludiendo al título de la canción, la música proyecta fuerza a través de un ritmo sumamente marcado, con un bombo sosteniendo el pulso bailable, así como un tempo algo más rápido que el de una canción dance estándar. El elemento de la estructura que le otorga 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 en escala de do menor— como centro neurálgico. Al inicio hay una estrofa breve y, tras el primer coro,

6 Se trata del crimen del conscripto Pedro Soto Tapia, ocurrido en 1996, y que nunca fue del todo aclarado. “Dicen, se oyen tus gritos en el ahora centro comercial”, apunta la letra.

una segunda estrofa aún más breve, que da paso a esa constante —de sensación interminable— estructura de coro. Y 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, que en el contexto de la obra de Mena puede referir al reconocimiento de las identidades de género disidentes. El sonido general es celebratorio, avanza decidido, lo que connota ausencia de temores a pesar de que, como dice la letra, “el que tiene el poder” no da nada y se lleva todo; esto último también ocurre en “Baila como hombre” de (me llamo) Sebastián, pues su música celebratoria —un *chamber pop* en escala de fa mayor— y su voz emancipada, expresiva, de amplio rango, se posiciona, articulada con la letra, desde la seguridad de alguien que superó las discriminaciones, asumió su identidad de género y que a partir de su experiencia invita, con júbilo, a hacer lo mismo: “Molesta tanto como quieras / ya no te vamos a escuchar”. Si bien en cuanto a su estructura es bastante estándar, “Témpera” de García funciona de un modo parecido a “Esa fuerza” debido a que la canción transita a un ritmo veloz y sin matices —todo el tiempo suenan los mismos instrumentos, nunca produce un silencio o un descanso— lo cual connota un curso obsesivo y una situación que es persistente. Articulada con la letra, la música comunica una incertidumbre —a la cual no se le percibe salida— respecto de la vida contemporánea y cómo esta repercute tanto en lo personal como en las relaciones afectivas y en la subsistencia material: “difícil tratar de decir / y si no es con las manos gritando en los muros”. Y el hecho de que el tema finalice con un *fade out* prolonga esa sensación de continuidad de aquella estructura indeseada.

El uso de la guitarra eléctrica no es generalizado —ya se habló respecto de que las autoras y autores chilenos representarían musicalmente a estadios posteriores del *indie*— y cuando se la oye suena, dependiendo de la canción, un poco tensa o derechamente agresiva. “Abajo”, de Perrosky, tiene una distorsión suave, vetusta, probablemente del mismo amplificador, lo que connota cierta rabia, pero contenida. Algo similar ocurre en “Condenado” de Cadenasso, comandada por 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. Esa textura tensa la atmósfera, que en ciertos momentos se vuelve confusa con la añadidura de arreglos instrumentales en crescendos. En “Marcha de las cadenas” de Milagros, tras su coro —que intercala el sol menor con el do menor sobre una base rítmica de trote nortino— emerge una guitarra eléctrica que ataca, distorsionada, de manera desordenada

y abrupta, connotando, al articularse con la letra, lo que puede ocurrir en una situación algo caótica de una manifestación callejera: “Llegó el día en que al mismo paso caminamos entre los escombros”. Dos casos en los que hay un uso más consistente de la guitarra eléctrica distorsionada son “De loco medieval” de Chinoy y “Libres y estúpidos” de Moreno. En efecto, todo suena duro y abrupto en la canción de Chinoy desde que parte con la batería haciendo un identificable ritmo de cueca ejecutado con frenesí tras el cual entra una guitarra eléctrica muy distorsionada (en mi mayor), casi metálica en sus arreglos, que guía la pieza completa. El tempo es muy rápido, la emoción que connota es rabia, y el paisaje sonoro, en el que no es posible distinguir con claridad cada instrumentación, enfatiza la dureza y caos del mundo social chileno de las grandes ciudades. Articulada con la letra se connota una urgencia, una necesidad vital de salirse de ese entorno, de no anclarse a esa realidad contemporánea que describe y que rechaza.⁷ En “Libres y estúpidos”, el ambiente sonoro es derechamente bélico y rabioso. Usa un pulso de batería poderoso que marca en la caja el 1-2-3-4 y una guitarra muy distorsionada, áspera; la canción termina con voces que se entrecruzan, se atropellan, y *feedback*, ruido. El volumen, además, se relaciona con pasión, arrebatos emocionales y energía; también se asocia con entrar (invadir) en un espacio. Todo aquello tensa el mensaje que, en este caso, es la declamación del hartazgo respecto de aquellos que rigen las sociedades destruyéndolo todo.⁸

7 Chinoy recurre a frases como “quién destornilla el enredo / de la sociedad abusiva” y “se desfigura el modelo”.

8 Camila Moreno lo grafica así: “van a azotar los siglos con guerras miserables / van a decir que fuimos fáciles de convencer / van a buscar más oro, porque están vacíos / van a ganarse el odio de toda la existencia”.

Conclusiones

La aproximación ofrecida en el presente análisis da cuenta de que, a través de la música de las canciones del periodo 2005-2018, los autores del *indie* chileno promueven en términos generales dos tipos de mensajes relacionables con un contexto que ha visto el resurgir, desde los jóvenes, de las manifestaciones sociales de descontento en el país: uno relativo al posicionamiento público de nuevas identidades de género y, por añadidura, de reivindicación de la no discriminación y la igualdad de derechos como individuos diferentes; y otro relativo a 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. 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.

En la muestra analizada, el uso de los recursos sonoros tiene como primer propósito 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. Utilizando 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 periodo 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 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 antagonicas.

Por último, es importante aclarar que si bien el análisis semiótico musical tiene la limitación de que solo explora una parada del denominado por Hall circuito de la cultura —la producción sonora— ha permitido una mayor profundización en este aspecto, crucial como descuidado. Análisis futuros podrían explorar la recepción de estas canciones para constatar en qué medida el uso de estos recursos musicales logra comunicar lo aquí expuesto a partir de la articulación entre el texto musical y la convencionalización cultural. Además, al ser dispositivos que participan del sistema de medios, sería de interés indagar en sus vinculaciones con los encuadres de la prensa especializada así como sus relaciones comunicativas con lo audiovisual (videoclips) y la propia mediatización de sus compositores como artistas en relación a las contingencias.

Bibliografía

- Amador-Baquiro, J.C. y Muñoz-González, G. (2021). “Del alteractivismo al estallido social: acción juvenil colectiva y conectiva (2011 y 2019)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 19(1): 1-28.
- Bannister, M. (2006). *White Boys, White Noise. Masculinity and 1980s Indie Guitar Rock*. Londres, Routledge.
- 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.
- Del Val, F. y Fouce, H. (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.
DOI <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>
- 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.
- 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.

- Fleet, N. y Guzmán-Concha, C. (2017). "Mass Higher Education and the 2011 Student Movement in Chile: Material and Ideological Implications". *Bulletin of Latin American Research* 36: 160-176. DOI <https://doi.org/10.1111/blr.12471>
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós.
- Fürsich, E. (2009). "In Defense of Textual Analysis: Restoring a Challenged Method for Journalism and Media Studies". *Journalism Studies* 10(2): 238-252.
- Ganter Solís, R. y Zarzuri Cortés, R. (2020). "Rapsodia para una revuelta social: retazos narrativos y expresiones generacionales del 18-O en el Chile actual". *Universum (Talca)* 35(1): 74-103. DOI <https://doi.org/10.4067/s0718-23762020000100074>
- García-Cancelini, N. (2003). "Noticias recientes sobre la hibridación". *Trans. Revista Transcultural de Música* 7.
- García-Cancelini, N., Cruces, F. y Castro Pozo, MU. (coords.). (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Vol. 13. Madrid y Barcelona, Fundación Telefónica y Ariel.
- González, JP. (2011). "Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena". *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187(751): 937-946. DOI <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5010>
- Hall, S. (2003). "Introducción: ¿quién necesita identidad?". En Hall, S. y Du Gay, P. (eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu: 13-39.
- _____. (1997). "El trabajo de la representación". En Hall, S. (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Sage Publications: 13-74.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Madrid, Planeta.
- Henríquez, K. (2020). "Participación juvenil con centralidad en el sí mismo: adhocracias en un grupo de estudios chileno". *Revista Estudios Avanzados* 33: 40-51. DOI <https://doi.org/10.35588/rea.v0i33.4669>
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why Music Matters*. Hoboken, John Wiley & Sons.
- Hibbett, R. (2006). "What Is Indie Rock?". *Popular Music and Society* 28(1): 55-77. DOI <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>
- Lindlof, TR. y Taylor, BC. (2002). *Qualitative Communication Research Methods*. 2da edición. Thousand Oaks, Sage Publications.
- Machin, D. (2010). *Analysing Popular Music: Image, Sound and Text*. Londres, Sage Publications.
- Machin, D. y Van Leeuwen, T. (2016). "Multimodality, Politics and Ideology". *Journal of Language and Politics* 15(3): 243-258. DOI <https://doi.org/10.1075/jlp.15.3.01mac>
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. 2da. edición. Ciudad de México, GG. MassMedia.
- Martinelli, D. (2017). *Give Peace a Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*. Berlín y Nueva York, Springer. DOI https://doi.org/10.15203/atem_2017.2504

- Mayol, A. (2020). “Protestas y disrupción política y social en Chile 2019: crisis de legitimidad del modelo neoliberal y posible salida política por acuerdo de Cambio Constitucional”. *Asian Journal of Latin American Studies* 33(2): 85-98.
- Méndez Rubio, A. (2016). “Política del ruido. En los límites de la comunicación musical”. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* 4(1). DOI <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101>
- Negus, K. (1997). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Osses, J. (2014). “Gustavo Cerati: el jinete pálido”. *Paniko.cl*. En <https://paniko.cl/gustavo-cerati-el-jinete-palido/> (consultado 20/12/2021).
- Salgar, Ó. (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.
- Shuker, R. (2017). *Popular Music: The Key Concepts*. Londres, Routledge.
- Street, J. (2018). *Music and Politics*. Hoboken, John Wiley & Sons.
- Tweedy, J. (2019). *Vámonos (para poder volver). Acordes y discordias con Wilco, etc.* Madrid, Sexto Piso.
- Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, Music, Sound*. Londres, Macmillan.

Bibliografía musical

- Anwandter, A. (2016). “Siempre es viernes en mi corazón”. *Amiga*. Santiago de Chile, CHV Música.
- Barría, J. (2015). “Barrio puerto”. *Llorar en la calle*. Santiago de Chile, La Tienda Nacional.
- Cadenasso (2011). “Condenado”. Santiago de Chile, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Chinoy (2015). “De loco medieval”. *De loco medieval*. Santiago de Chile, Sudamerican Records.
- Dadalú (2014). “Valora”. *Lo bajo*. Santiago de Chile, Autoedición.
- Dënver (2013). “Mejor más allá”. *Fuera de campo*. Santiago de Chile, Precordillera.
- García, M. (2008). “Témpera”. *Témpera*. Santiago de Chile, Alerce.
- Gepe (2010). “Por la ventana”. *Audiovisión*. Santiago de Chile, Quemascabeza.
- Ilabaca, P. (2012). “Pájaro niño”. *Busco paraíso*. Santiago de Chile, La Tienda Nacional.
- (me llamo) Sebastián (2015). “Baila como hombre”. *La belleza*. Santiago de Chile, La Vaca Infinita.
- Mena, J. (2014). “Esa fuerza”. *Otra era*. Santiago de Chile, Unión del Sur.
- Milagros, F. (2017). “Marcha de las cadenas”. *Milagros*. Santiago de Chile, Jungla Music.
- Moreno, C. (2015). “Libres y estúpidos”. *Mala madre*. Santiago de Chile, Plaza Independencia.
- Pedropiedra (2016). “Rayito-olita”. *Ocho*. Santiago de Chile, Quemascabeza.

Perrosky (2007). “Abajo”. *El ritmo y la calle*. Santiago de Chile, Algo Records.

Stern, N. (2011). “La puta esperanza”. *Las torres de sal*. Santiago de Chile, La Clave.

Tijoux, A. (2014). “Vengo”. *Vengo*. Santiago de Chile, Quemascabeza.

Valenzuela, F. (2011). “Salvador”. *Buen soldado*. Santiago de Chile, Feria Music.