

## Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas *indie* (2005-2018)

*Before the outbreak: communication of the political in lyrics of Chilean indie songs (2005-2018)*

**Arturo Figueroa-Bustos**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

artfigueroa@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0002-1748-1037>

### Resumen

La revuelta social del 18 de octubre de 2019 en Chile fue precedida por una progresiva politización de esa sociedad desde los primeros años de la década del 2000. Con este artículo se explora la manera en que los músicos *indie*, que no suelen considerarse como particularmente comprometidos con la contingencia, se articulan con ese entorno. A través del análisis textual, se reconocen los temas y se examinan las características y énfasis de la comunicación de lo político en las letras de 95 canciones escritas por 19 autores chilenos *indie* entre 2005 y 2018. Se concluye que, a través de diversos contenidos, ponen en relieve las demandas del estallido incluso con más de una década de antelación, remarcando la vinculación generacional con los jóvenes que comenzaban a movilizar distintas causas.

**Palabras clave:** Música y Política; *Indie*; Letras de canciones; Estallido Social; Chile.

### Abstract

The social outbreak of October 18th, 2019 in Chile was preceded by an increasing politicization of that society since the early 2000s. This article explores the way in which indie musicians, who are often considered to not be particularly committed to public affairs, are articulated with their environment. Through Textual Analysis, the themes, characteristics, and emphasis of the communication of the political in the lyrics of 95 songs written by 19 independent Chilean authors between 2005 and 2018 are recognized and examined. We argue that, through different content, they noted the demands of the outbreak more than a decade early, highlighting a generational link with youth who were beginning to mobilize different causes.

**Keywords:** Music and Politics; Indie; Lyrics; Social Outbreak; Chile.

## 1. Introducción

La revuelta social ocurrida en Chile a partir del 18 de octubre de 2019 probablemente derivó en la crisis más severa que ha enfrentado el país desde la dictadura de Pinochet. La violencia desatada, las masivas protestas y el decreto de estado de excepción constitucional por parte del gobierno de Sebastián Piñera que desplegó a los militares en la calle e impuso el toque de queda nocturno, concitaron la atención mundial también porque, para muchos, ese cuadro constituyó un símbolo del fracaso del modelo neoliberal (Cuadra, 2020; Mayol, 2020).

Si bien la causa inmediata de la revuelta fue el alza en la tarifa del sistema público de transporte de la capital del país, según explica Claudia Heiss (2020) este proceso —que lanzó a millones de chilenos a las calles con el lema “Chile despertó”— ha tenido como elemento central de discusión política algo mucho más profundo: la demanda por dignidad a partir de la desigualdad y la precarización de las clases medias y medias-bajas que existen en el país.

Esas demandas empiezan a surgir en la década anterior. La desaparición de las esferas del poder de Pinochet, a comienzos de los 2000, coincidió con un resurgimiento del desacuerdo político y la acción ciudadana en Chile (Etchegaray *et al.*, 2018). Los jóvenes, especialmente, comenzaron a impulsar manifestaciones para exigir reformas en varios ámbitos de la sociedad: desde temas de educación a demandas valóricas (Fleet & Guzmán-Concha, 2017). Se trata de una generación que no creció en la época de la represión militar, lo que la diferencia de la previa en cuanto a la expresión del disenso. Por otra parte, son jóvenes que, si bien se han movilizizado participando en marchas y a través de redes sociales virtuales, se habían restado de los procesos de votaciones y de otros canales institucionales de participación democrática.

Los músicos *indie* chilenos pertenecen a esa generación, una que nació al final de la dictadura, creció en la transición democrática y vivió su juventud precisamente en ese periodo de politización. En su mayoría, tienen hoy más de 30 y menos de 40 años de edad y, entre ellos, destacan nombres como Gepe y Javiera Mena. Luego del estallido social, varios grabaron canciones alusivas al despertar ciudadano en las calles (como *CaceroLazo* de Ana Tijoux), a la re-

presión policial (*Paco vampiro* de Alex Anwandter) y a sus víctimas (*Regalé mis ojos* de Nano Stern).

Al *indie* no se le suele asociar con un compromiso social y un discurso político sostenido, a diferencia del punk o el rap. Más bien se ha señalado que defiende la independencia del resultado artístico frente a cualquier obligación con cuestiones económicas y sociales, estatus que ha sido aludido de manera crítica por algunos autores (Greif *et al.*, 2011; Lenore, 2014). En efecto, el libro que ha abordado los antecedentes musicales de la reciente revuelta chilena, *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (Ponce, 2019), menciona sólo tangencialmente el *indie* de los 2000 y se enfoca más bien en el rap, la música urbana, el punk y la electrónica.

Este artículo demuestra que los autores del *indie* chileno sí han articulado su obra con *lo político*. Para ello, se analizó la comunicación de lo político en las letras de cerca de un centenar de canciones publicadas entre 2005 y 2018 por autores que han sido nombrados bajo esa categoría y que ellos mismos se han identificado de ese modo. A partir de conceptos de comunicación, estudios culturales y política, y la metodología del análisis textual, se quiere contribuir a la identificación del reposicionamiento del discurso contemporáneo de lo político en este tipo de dispositivos culturales y, consecuentemente, a la reflexión sobre la participación de dicha generación en la discusión pública a través del discurso de sus letras.

## 2. Marco teórico

### 2.1 Definición de lo político

Para investigar la comunicación de lo político, abordamos la perspectiva teórica de los estudios culturales. Este enfoque entiende a la cultura como un sistema de prácticas y creencias que conforman el sentido común de una sociedad en el cual diferentes grupos sociales despliegan representaciones cargadas ideológicamente, disputando, así, la hegemonía sobre los significados (Hall, 2003). Entonces, se entiende que lo político excede la concepción tradicional de lucha de poder, centrada en la organización formal de instituciones de gobierno y partidos, la dictación de leyes y la participación

ciudadana a través del sufragio (e.g., Dahl, 2006). Siguiendo a John Street (2018), lo político abarca un número mayor de actores y movimientos sociales, un número mayor de temáticas y también incluye las micro-relaciones —cotidianas, domésticas— en las cuales se disputa y negocia el poder.

Respecto de la dimensión política de la música popular, Shuker (2017) sostiene que la música ha traducido ideas políticas en formas más accesibles, “identificando problemas sociales, alienación y opresión y facilitando el intercambio de una visión colectiva” (p. 261). Frith (1988), en tanto, agrega que las canciones más accesibles —como el pop— tienen el potencial de articular mejor que otras la comunicación de lo político no partidista.

## 2.2 Lo *indie*

Bandas de hombres blancos con guitarras eléctricas, bajo y batería que graban discos para sellos independientes y que difunden a través de redes de medios de nicho una música basada en un canon distinto (The Velvet Underground, Joy Division, The Byrds) al de la industria mayoritaria. Así, como lo describe Bannister (2017), se entendía en una primera instancia al *indie* tras el influjo post punk de fines de la década de 1970; el cual a su vez, surge en respuesta a la consolidación del negocio corporativo de la música popular, ese *mainstream* que representan el rock de estadios, pero, también, una música que gana en respetabilidad volviéndose virtuosa, compleja e intelectual. Por eso también el *indie* toma cierta distancia de corrientes de vanguardia y experimentales. Como lo señalan Hesmondhalgh (1999), Hibbett (2006) y Shuker (2017, pp. 184-187), lo *indie* se enlaza con un set de valores relacionado con una lógica de otredad respecto de una gran industria discográfica ya adulta, encasillada y con géneros homogeneizados: con la búsqueda de una independencia artística a favor de una autenticidad que se exprese desde lo simple y desprejuiciado.

Con el nuevo siglo, ese primer canon *indie* ha ido diversificando su sonido debido al influjo de la electrónica, el folk y el hip hop y al abaratamiento del acceso a tecnologías que ha permitido a estos músicos mejorar la calidad de las grabaciones y las mezclas (Fellone, 2018), incorporando a su paleta

instrumental de sintetizadores y *samplers* instrumentos como mandolinas y ukeleles. Pese a esa diversidad de prácticas musicales que actualmente se agrupan bajo la etiqueta de *indie*, este sonido persiste en renegar del virtuosismo, tanto a nivel de la ejecución instrumental como de interpretación, abrazando lo simple y hasta austero como marcas de autenticidad. En ese sentido, usa el formato de canción pop contemporáneo pero, al mismo tiempo, lo desplaza, subvirtiéndolo y revistiéndolo de influencias diversas y, a veces, disímiles o aparentemente contradictorias. La hibridación es clave para el establecimiento de lo *indie*.

El concepto *indie* —de origen anglosajón pero de uso global— no está exento de tensiones. Ese set de valores con que se lo enlaza es leído por sus críticos como una forma de tomar distancia no solo de la gran industria discográfica sino que también de lo político y los proyectos colectivos, acercándose más bien a una expresión cultural del individualismo burgués neoliberal contemporáneo (Lenore, 2014). Al considerar el *indie* como una escena que comparte lugares de actuación y medios de comunicación que la difunden, Garland (2019) evidencia críticamente cómo sus líneas entre interés musical, sociabilidad y promoción se tornan difusas, difíciles de desenredar, lo que conduce en parte a una confusión valórica sobre qué música *indie* —para esa escena— se ha hecho públicamente visible debido a su mérito artístico y qué música *indie* circula falsamente bajo ese nombre a través de lo que llama “alianzas del amiguismo”.

## 2.3 Lo *indie* e Hispanoamérica

En Hispanoamérica, hacia fines de la década de 1990 comienza a consolidarse el uso de la palabra *indie* en los medios de comunicación para referirse a una nueva generación de músicos locales con ciertas características musicales, industriales y valóricas análogas a las que caracterizan el *indie* anglosajón. Quienes han investigado al *indie* en la región —en particular, en España (Del Val & Fouce, 2016), Argentina (Boix, 2019; Igarzábal, 2018), México (Agúndez, 2010) y Chile— coinciden en que periodistas especializados también la importaron para volver a establecer diferencias con la industria masiva a partir del éxito comercial global de grupos catalogados como “alternativos”.

En Chile, se comienza a hablar de músicos *indie* en los 2000, tras la crisis de las compañías discográficas multinacionales derivada de la masificación de internet y la posibilidad de consumir música sin pagar (Hernández & Tapia, 2017), lo que provocó la emergencia de sellos gestionados en muchos casos por los propios músicos como Quemasaubeza, Algo Records y Cápsula Discos (Urrea, 2006). Así, se publican los primeros trabajos de nombres como Gepe, Javiera Mena, Manuel García y Camila Moreno, quienes desplegaron propuestas musicales híbridas —un pop moderno, cosmopolita y tecnologizado que se funde con una relectura de referentes del folclor del país como Violeta Parra y Víctor Jara— y a las que Juan Pablo González (2011) califica como desacomplejadas.

Para los propósitos de este artículo, utilizo el concepto *indie* para agrupar a músicos chilenos que comparten un espacio generacional común, así como las características de género musical antes mencionadas, un lugar en la industria musical, una dimensión valórica y una escena, lo que también considera el uso del término en las notas de prensa que se les han realizado. Y refiero a *indie* y no a independiente debido a que este último término más bien apela a la dimensión industrial y, como informa el Observatorio de Políticas Culturales (OPC), casi la totalidad de la producción discográfica local —desde la música folclórica hasta el jazz o la clásica— es materialmente independiente. En específico, el 98% de la producción fonográfica, que consiste en tirajes bajos —de 500 a mil copias—, es publicado por pequeñas o microempresas (IMI-OPC, 2016). Por lo demás, como plantea Garland (2014), la independencia material ha sido el modo de producción musical en Chile para muchos artistas desde hace varias décadas, sobre todo después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 y el consecuente desmantelamiento de la industria discográfica nacional.

## 2.4 El contexto chileno

El desarrollo de los músicos *indie* chilenos se produce, según menciona Figueroa-Bustos (2020), en un contexto de resurgimiento del desacuerdo y la acción ciudadana tras la llegada al gobierno del primer presidente socialista desde Allende —Ricardo Lagos, el 2000— y la marginación de Pino-

chet de posiciones de poder. Rubí Carreño (2013) añade que es un contexto

en el que los partidos políticos de derecha y de izquierda han perdido legitimidad y representatividad, en el que la agenda política y social está en manos de estudiantes secundarios y universitarios y en que el Estado Chileno y sus instituciones aparecen más bien como instancias que vulneran los derechos (p. 194).

Ese escenario que antecede a la revuelta social de octubre de 2019 está bien documentado en el informe *Los tiempos de la politización* realizado por el PNUD (2015) y contextualiza los hallazgos de este artículo. El texto reflexiona sobre el malestar de los chilenos dando cuenta de un proceso de transformación en la subjetividad de las personas que ha derivado en una demanda de cambios profundos y transversales. Como menciona el informe, “Lo que en el año 2003 era una aspiración de cambio, hoy es más bien una exigencia” (p. 92). Esto va en línea con la detección de una “colectivización del malestar”, cambio de escala en la manera en que los chilenos refieren a los problemas que les afectan: si a comienzos de los 2000 les implicaban solo a ellos o a un grupo específico, en la década siguiente serían la expresión de un problema transversal, común. De este modo, movimientos sociales que actúan como agentes de esta politización a partir de diversas causas —como la estudiantil, la ambientalista, la de la comunidad LGBT, la feminista, la de los trabajadores y la del movimiento mapuche— terminan por converger en un enemigo común: el modelo neoliberal hegemónico sostenido por las élites y los políticos que sostienen una democracia considerada como deficitaria.

En términos de lo *indie*, para Ponce (2019) esa expresión más subjetiva de la politización a partir de causas particulares que terminan convirtiéndose en una gran causa colectiva tiene a la autogestión como lucha. En el texto *Recrudece hasta que rompe: 2019*, refiere a cómo la opción por la autogestión como punto de partida fue un manifiesto inicial y común a esta generación de compositores surgida en la primera mitad de la década del 2000. Y contrasta el *mainstream* de la época —cantantes surgidos de programas de televisión que exacerbaban la competencia— con este circuito levantado sobre valores opuestos como la gestión colabora-

tiva —preservando las individualidades— y la postura al margen de esa industria.

Por supuesto, la vinculación generacional de las canciones de la música popular con los procesos sociales se ha producido en distintos momentos de la historia chilena. Así lo documentan, a partir del paso del siglo XIX al XX, el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950* (González & Rolle, 2005) y, ya en pleno siglo XX, el libro *Canción valiente* (García, 2013). Los hitos más resonantes — que además se articulan con la muestra de este artículo— se relacionan con los tempranos cantos folclóricos recopilados por Violeta Parra y sus propias composiciones, la Nueva Canción Chilena (Víctor Jara, Quilapayún, los Parra), el Canto Nuevo (Schwenke & Nilo, Sol y Lluvia), el pop rock de Los Prisioneros y los albores del rap criollo a fines de la década de 1980. Spencer (2020), en tanto, da cuenta de que esa politización también estaba presente en la producción musical posterior al retorno a la democracia y anterior al estallido social. Entre varios ejemplos, menciona el disco *MúsicaxMemoria* (2011), publicado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y en el que, entre otros, participan algunos de los compositores incluidos en la muestra de este artículo, como Perrosky, Cadenasso, Chinoy, Camila Moreno y Pascuala Ilabaca. “Muchos de los discos editados en este período incluyen canciones sobre diversos temas, formando una verdadera bitácora del descontento colectivo acumulado por años” (p. 32). A su parecer, este nuevo cancionero popular viene a renovar las vinculaciones con lo político del antiguo repertorio creado por otros músicos, en particular el de los artistas de la Nueva Canción Chilena. A partir de octubre de 2019, pero en una reflexión perfectamente extensible a otras épocas, Fuentealba (2021) da cuenta sobre las articulaciones de la música en la protesta social de la revuelta y cómo ésta no sólo refleja o acompaña lo social, sino que, además, tiene la capacidad de producirlo, refiriéndose a cómo las personas consiguen significar la experiencia musical desde cuestiones eminentemente emocionales biográficas, desplegándose luego hacia el relato colectivo.

## 2.5 Letras e involucramiento político

Este artículo entiende a la canción como la canción contemporánea, la cual responde a una lógica de

consumo y mediatización, y que está inserta en una industria cultural determinada y que, además, opera como un dispositivo discursivo. Como establece Frith (2014), la comunicación en las canciones se completa en la interacción entre la música, la letra y sus aspectos performáticos —vocales, instrumentales, sonoros—, por lo que el análisis exclusivo de las letras representa sólo una parte de esa comunicación. En ese sentido, conviene aclarar que este artículo es parte de una investigación mayor sobre la comunicación de lo político de canciones<sup>1</sup>.

Sobre las letras, David Machin (2010) dice que son una de las formas en que un artista dice cómo escuchar las canciones, pues contienen el discurso básico que subyace en ellas (p. 79). Hay autores que proponen posibles maneras de entender —y categorizar— las características y énfasis con que las letras se vinculan con las contingencias de una sociedad. Ray Pratt, a partir de la clasificación cultural hecha por Hall respecto del discurso televisivo, propone en su libro *Rhythm and resistance: explorations in the political uses of popular music (1990)* tres formas posibles de involucramiento político en las canciones: aquella que ofrece sustento al sistema imperante (hegemónica), aquella que expresa preocupaciones sociales y frustraciones de la vida cotidiana pero exige poca acción de cambio del *status quo* (negociada) y aquella que desafía a las instituciones dominantes y aboga por una forma de vida diferente (emancipatoria). Street (2018) también distingue entre aquellas canciones que son ideológicas, pues contienen una perspectiva del mundo y de las relaciones dentro de él, y aquellas más autoconscientes y que buscan fijar la atención sobre un contenido ideológico.

Respecto de la forma, muchas letras de la música popular actual no cuentan algo en orden secuencial-temporal. Al contrario, tienden a alterar o borrar la linealidad narrativa. Un ejemplo de ese tipo de compositor moderno es el fallecido David Bowie, músico británico que explicaba que su escritura tenía que ver con la fragmentación del pensamiento por la sobreestimulación de la modernidad (Egan, 2018). Machin (2010) sostiene, a partir de Barthes y su selección de ensayos *Image music text* (1977), que incluso en textos altamente abstractos es posible encontrar discursos, dividiéndolos y observando separadamente frases y palabras para aprender más de lo que este tipo de textos puede

comunicar pues, por ejemplo, “el uso ocasional de palabras cargadas culturalmente puede connotar secuencias de actividad e identidades asociadas con discursos particulares” (p. 97).

### 3. Marco metodológico

Este artículo sigue esta teorización para la aplicación del análisis textual, metodología que a través de una lectura profunda, inductiva e iterativa, permite identificar patrones, temas, significados ideológicos y culturales a través de categorizaciones. Es decir, analiza la forma, el contenido y la experiencia de la acción social (Lindlof & Taylor, 2002) expresada en productos culturales. Siguiendo a Fürsich (2009), este tipo de análisis cualitativo permite discernir los supuestos ideológicos subyacentes —el significado latente— y también los supuestos y omisiones implícitos, entendiendo al texto en su sentido más amplio, como cualquier práctica u objeto cultural que se pueda leer.

Si bien el análisis textual tiene la limitación de que sólo analiza una parada en el circuito de la cultura, es idóneo para los propósitos de este artículo debido a que ayuda a explicar con profundidad el potencial de un texto de la cultura popular a través de lo que Hall (1975) denomina el “remojo prolongado”. Es decir, se entiende que más allá de las intenciones de los productores directos y las audiencias, el texto en sí cobra vida propia y, allí, el análisis textual es capaz de encontrar ideas cruciales, incluso en ambigüedades, contradicciones y representaciones aparentemente inocuas. Siguiendo la perspectiva culturalista, en las letras podemos encontrar negociación y lucha por el significado, por el sentido común que define los discursos públicos en los sistemas hegemónicos (Du Gay *et al.*, 2003)

y cómo se expresan —o se excluyen— en ellas las sensibilidades culturales actuales (Fürsich, 2009).

Este artículo identifica distintas características y énfasis de comunicación —a partir del involucramiento de las letras de canciones *indie*—, bajo la definición de lo político explicitada con anterioridad y en un contexto generacional e histórico particular de Chile. Las tipologías o clasificaciones de Pratt (1990) y Street (2018) son puntos de arranque para el análisis de las letras, que finalmente depende de lo emergente.

Para la selección de canciones se tomó en consideración el período de publicación 2005-2018 (año del debut discográfico de exponentes *indie*, como Gepe y Manuel García, y el año que puede marcar un cierre de este ciclo generacional, por la contratación de exponentes como Javiera Mena y Gepe por compañías multinacionales). Además, que las canciones hayan sido compuestas, grabadas e interpretadas por autores *indie* chilenos con relevancia mediática tanto nacional como internacional y vigencia. Que, en total, hayan publicado al menos tres discos. Por último, se priorizaron canciones que hayan sido *singles* de difusión, pues un *single* es una decisión comunicativa que busca representar a un trabajo mayor (el disco), y canciones en las cuales una primera escucha diera luces de algún tipo de implicancia con lo político o, bien, los propios autores calificaron como obras más políticas en entrevistas revisadas previamente para este artículo.

Con estos criterios, se llegó a una lista de 95 canciones compuestas por 19 autores. El material para el análisis textual se obtuvo de sitios web oficiales de los músicos —incluyendo páginas en portales de *streaming* como Soundcloud, YouTube y Bandcamp— o de las propias carátulas de las ediciones oficiales.

Tabla 1. Lista de canciones por autor

| Artista       | Título de canción  |
|---------------|--|
| Gepe          | <i>La enfermedad de los ojos, No te mueras tanto, Por la ventana, Fruta y té, Punto final, Hablar de ti, Hasta cuándo con, Joane</i> |
| Manuel García | <i>El viejo comunista, Témpera, Alfil, Acuario, María, Corazón para hacer Constitución, Sobre los campos</i>                         |
| Nano Stern    | <i>Respiren menos, Demasiada información, Vapor, La siembra, La puta esperanza, Tejeque-teje</i>                                     |

|                      |   |
|----------------------|---|
| Perrosky             | <i>Que del cielo caiga, Sin rebelión, Contrabanda, Sigo esperando, Abajo</i>                                  |
| Alex Anwandter       | <i>Casa latina, ¿Cómo puedes vivir contigo mismo?, Siempre es viernes en mi corazón, Cordillera, Locura</i>   |
| Camila Moreno        | <i>Millones / Incendié, De qué / 1,2,3 Por Mí, Por Ti, Por Todos Mis Compañeros, Libres y estúpidos</i>       |
| Ana Tijoux           | <i>Despábilate, 1977, Vengo, Los peces gordos no pueden volar, Shock</i>                                      |
| Fernando Milagros    | <i>Nadadora, Nahual, Marcha de las cadenas, Querido enemigo, Puzzle</i>                                       |
| Ases Falsos          | <i>Fuerza especial, Sal de ahí, Búscate un lugar para ensayar, Yo no quiero volver, Así es como termina</i>   |
| Pedropiedra          | <i>Inteligencia dormida, Vacaciones en el más allá, Obrero mundial, Para ti, Rayito/olita</i>                 |
| Javiera Mena         | <i>Al siguiente nivel, Hambre, Hasta la verdad, Espada, Esa fuerza</i>  |
| Dënver               | <i>Los menos, Los bikers, Concentración de campos, Mejor más allá, Los vampiros</i>                           |
| Pascuala Ilabaca     | <i>Lamenta la canela, Pájaro niño, Rey Loj, El baile del Kkoyaruna, Herencia de hielo</i>                     |
| Francisca Valenzuela | <i>Los poderosos, Dulce, Salvador, Entrevista, Armadura</i>   |
| Javier Barría        | <i>La misma edad, Parte del circo, Estábamos Unidos de América, Barrio puerto, Un país, un solo habitante</i> |
| Chinoy               | <i>Klara, Canción del terror, De loco medieval, A velocidad</i>   |
| (me llamo) Sebastián | <i>Venir, Niños rosados, Baila como hombre, Hijos del peligro</i>   |
| Dadalú               | <i>Se necesita vendedora, Internet, Valora, Ciego</i>   |
| Cadenasso            | <i>El encargo, La puerta, Condenado, Esta roca.</i>   |

Fuente: Elaboración propia.

#### 4. Resultados

Estrofas, frases y palabras de las letras analizadas revelan perplejidad, frustración y descontento con el sistema dominante en Chile desde hace algunas décadas. Respecto del involucramiento con lo político, se observa cierta transversalidad temática, pues una mayoría de autores aborda cuestiones relacionadas con dimensiones como las instituciones, el modelo hegemónico, las élites, el descontento social, las rutinas agobiantes y la precarización. Hay otro conjunto de alusiones vinculables a lo político que son abordadas por un número más acotado de autores: aquellas que refieren al sistema de representación democrático (*Sal de ahí* de Ases Falsos), al medioambiente (Moreno en *De qué*, Ilabaca en *El baile del Kkoyaruna*), al fenómeno migratorio (Gepe en *Joane*, Barría en *Un país, un solo habitante*) y a las disidencias sexuales (García en *María*, (me llamo) Sebastián en *Niños rosados* o

*Baila como hombre* y Mena en *Hasta la verdad o Espada*). El enfoque suele ser crítico.

También, a partir de las clasificaciones antes referidas sobre distintas formas de involucramiento político es evidente, siguiendo a Pratt (1990), una tendencia mayoritaria hacia las letras con un involucramiento negociado; es decir, que expresan preocupaciones sociales o frustraciones de la vida cotidiana pero sin la petición o exigencia de cambios. *Se necesita vendedora* de Dadalú lo ejemplifica a partir de la expresión de frustraciones cotidianas respecto de alguien que debe trabajar en algo que no estudió porque le da una mayor —aunque precaria— estabilidad económica. La frustración puede ser expresada a partir de quien canta aunque, en otras ocasiones, ocurre a partir de la construcción de personajes estereotípicos, como un joven policía uniformado (en *Fuerza especial* de Ases Falsos) o un hombre que acude a una entrevista de trabajo

(en Entrevista, de Francisca Valenzuela). En tanto, *Sin rebelión* de Perrosky ejemplifica el involucramiento negociado a partir de la expresión de una preocupación social: la desigualdad. “Vemos que todo está mal pero nada parece cambiar / Unos ríen por aquí, otros mueren por allá”.

El involucramiento político emancipatorio se expresa en una proporción minoritaria y ese desafío a instituciones dominantes se ejemplifica en frases de *Siempre es viernes en mi corazón* de Anwandter como “Quiero la total destrucción / de este mundo que he conocido” y “Si quiero prenderle fuego a algo, que sea la iglesia y el congreso”.

Respecto de las instituciones, se expresa la desvinculación de esta generación (PNUD, 2015) a partir de un rechazo al mundo adulto, el que mediante su institucionalidad norma las vidas del resto. Así, se mencionan críticamente entidades educativas, medios de comunicación y, en mayor medida, instituciones policiales y religiosas. Respecto de las iglesias, la referencia –si bien no es explícita– se puede estimar que apunta a la Iglesia Católica, como referente de influencia en un país como Chile, rechazando su rol (Camila Moreno en *1,2,3 por mí, por ti, por todos mis compañeros*, Chinoy en *De loco medieval*, Milagros en *Nadadora* y Barría en *Estábamos Unidos de América*). En el caso de la fuerza policial, aparece caracterizada como un instrumento del Estado para reprimir el disenso y mantener el modelo hegemónico. “¿Cuántos fueron los callados? / Pacos, guanacos y lumas<sup>2</sup>” se pregunta Ana Tijoux (*Shock*), idea que Nano Stern continúa al acusar cómo “callan la rabia con sus jaurías” al hablar de represión policial coercitiva (en *Respiren menos*).

A los políticos se les considera como representantes con dos caras: una pública en la que proyectan con “monólogos”, “discursos” y sonrisa “falsa” una supuesta preocupación por los ciudadanos y otra oculta que se beneficia de sus cargos para mejorar sus patrimonios y posición social (Tijoux en *Shock*, Anwandter en *Cordillera* y Stern en *La siembra*). Las élites son identificadas como personas ligadas a las grandes empresas, quienes realmente tienen el poder en Chile. Javiera Mena, en *Esa fuerza*, alude al que usa sus privilegios para mantener a la gente funcional al sistema: “Y el que tiene el poder / va a programarnos”. Valenzuela, en *Los poderosos*, complementa: “Vienen y van / como si fueran sus tierras”. Moreno critica a las élites a cargo del

negocio farmacéutico: “Ellos dicen ser buenos, reparten pastillas / ay qué pena que le da, pero es mentira” (*Millones*).

En el fondo, para los autores la sociedad chilena tiene un problema de base relacionado con el sistema establecido por unos pocos a una mayoría que permanece cautiva de él —el neoliberalismo— y que está instaurado tan profundamente que, según Dadalú, hace que la gente permanezca ciega ante él (*Ciego*). Cadenasso no encuentra sentido en este modelo hegemónico y plantea marginarse: “Se vuelve urgente salir ahora” (*La puerta*). Otros afirman que el sistema entró en crisis: esta “sociedad abusiva / de mente televisiva” se “desfigura” (Chinoy en *De loco medieval*). Las letras identifican como el origen del modelo a la dictadura, cuyas huellas persisten (*Herencia de hielo* de Ilabaca, *El viejo comunista* de Manuel García, *Concentración de campos* de Dënver, *Que del cielo caiga* de Perrosky). Y la afectación que produce el modelo se expresa, especialmente, en la rutina citadina pues para los autores vivir en una ciudad en el siglo XXI como Santiago de Chile resulta agobiante, con una cotidianidad centrada en el rendimiento y el exceso de estímulos. “En las ciudades va acelerando / el ritmo cruel que nos va matando” (*Respiren menos*, de Stern). Al mismo tiempo, se aborda críticamente una vida percibida en proceso de precarización a partir del sometimiento a incertidumbres acerca del futuro (Pedropiedra en *Obrero mundial*, Stern en *Tejequeteje*, Dadalú en *Se necesita vendedora*).

Finalmente, en las letras analizadas se encuentran frustraciones, dudas y anhelos como también certezas, exigencias y llamados a la acción respecto de una sociedad que ha perpetuado desigualdades y abusos. Es decir, el descontento se articula con distintos tipos de involucramiento político, entre lo negociado y lo emancipatorio. Perrosky sentencia en *Sin rebelión* que “vemos que todo está mal / pero nada parece cambiar” y, en *Abajo*, que al perpetuarse este modelo, “crece el odio”, pero no avanza del diagnóstico. En otras letras, se expresa una certeza de cierta inevitabilidad de un gran cambio social. Anwandter (en *Cordillera* y *Locura*), Dadalú (en *Internet*), Tijoux (en *Los peces gordos no pueden volar*) y Mena (en *Al siguiente nivel*) ponen el acento en lo generacional, pues para ellos en esa nueva generación hay gente más despierta y combativa. Por último, en algunas letras se anticipa de forma más manifiesta la revuelta social ocurrida en Chi-



le. “De vuelta espera una revolución”, afirma Barría (*La misma edad*). “La calle estalla y se alza un grito” complementa Stern (*Respiren menos*). “Llegó el día en que al mismo paso caminamos entre los escombros<sup>3</sup>”, coincide Milagros (*Marcha de las cadenas*). En este contexto, la identificación de un enemigo común pareciera ser crucial para avanzar del mero descontento. “Si no fuese por ti / yo nunca habría pensado” (*Querido enemigo*, de Milagros).

Respecto del contexto que rodea a estas canciones, la llamada “revolución pingüina” protagonizada por estudiantes secundarios el 2006 puede haber marcado el influjo de algunos autores en cuanto a despertar cierta inquietud y anhelo generacional de cambios. Esto se alinea con la noción de generación en cuanto a la existencia de vínculos a partir de ciertos acontecimientos que marcan fuertemente la vida colectiva de miembros de un grupo social aún en un punto formativo y las nuevas formas de exclusión que de allí emergen (Leccardi & Feixa, 2011). De ese 2006 es *Al siguiente nivel* de Mena, que refiere a una fuerza que ve venir y que va a cambiar la dirección de la sociedad. Meses después, se publicaron canciones con alusiones a distintas demandas sociales como el empoderamiento de las mujeres, la desigualdad social, la precarización laboral y las agobiantes rutinas ciudadanas. Junto con ello, el arribo en 2010 del primer gobierno de derecha en décadas —además, con algunos de sus personeros con un pasado ligado a la dictadura— pudo haber incrementado el involucramiento político de los autores, algo coincidente con un aumento en la masividad y frecuencia de movilizaciones ciudadanas en las calles. En ese sentido, en las letras hay énfasis que se aprecian más a medida que avanza el periodo, hasta 2018: respecto de las movilizaciones, por ejemplo, se transita desde la mera descripción de un paisaje social a una definición más precisa del propósito y el carácter de estos jóvenes y, finalmente, hasta la expresión misma de un momento de inflexión en cuanto a la fuerza incontrarrestable del movimiento de descontento chileno.

## 5. Conclusiones

Los problemas vinculables con lo político suelen aparecer, en la mayoría de las letras de estos autores *indie*, acotadas y en fragmentos, lo que es coherente con los modos predominantes de cierta

música popular actual problematizados en el marco teórico. Leyéndolas así, fragmentando estrofas, frases, palabras, fue posible identificar esas referencias. Y esa articulación con lo político a través de las letras de sus canciones ocurre desde sus primeros trabajos canónicos, publicados en 2005. Es decir, más de una década antes del estallido social chileno de 2019, había en las letras una percepción crítica de distintos aspectos de la sociedad chilena, lo cual pareciera estar íntimamente relacionado con el largo proceso de politización —impulsado desde los jóvenes— que ocurre durante el periodo que abarca la indagación de este artículo. A medida que el descontento ciudadano crece y acapara con más fuerza la agenda pública con sus diversas demandas, este aparece con mayor frecuencia en las letras.

Aunque hay notables excepciones, una mayoría de letras se vincula con lo político más bien a través de la expresión de preocupaciones sociales o de frustraciones de la vida cotidiana, generalmente relativas a una creciente precarización vital, antes que con llamamientos a la acción colectiva o enunciados ideológicamente situados. Este aspecto comunicativo es el que puede constituir un rasgo más identificatorio de lo *indie* y, al mismo tiempo, marcar algunas diferencias con los discursos más explícitos de músicos chilenos de otras décadas, como los de la Nueva Canción Chilena, pues si bien —como plantea Spencer Espinosa (2020)— aquí puede haber un proceso de renovación de las vinculaciones con lo político del antiguo repertorio musical chileno, al mismo tiempo se produce un importante matiz: lo político suele partir desde lo individual, lo doméstico incluso, y se activa especialmente cuando lo que se percibe amenazado o truncado por el sistema es la autorrealización.

La convergencia de estos autores con el proceso de politización experimentado por el país en el último par de décadas, entonces, es muy posible que sea consecuencia de sus propios problemas como músicos *indie* en un mercado discográfico minúsculo como el chileno. Frustraciones a partir de una precaria estabilidad laboral y económica —y de una sociedad que aún se tensiona en la aceptación de las diversidades— que dificulta la realización a plenitud del proyecto individual, tanto en términos meramente artísticos como en términos de realización personal.

## Notas

1. En sus fases sucesivas, dicha investigación abordará la articulación de las letras con la performance musical y con parte de su entramado intertextual como entrevistas de los autores a medios de comunicación y videos.
2. Esos tres chilenismos refieren a la policía uniformada, a los carros que lanzan agua y a los bastones que ésta usa para combatir los desórdenes públicos.
3. Esta palabra puede hacer referencia al despliegue de barricadas en las calles por parte de los manifestantes.

## Referencias

- Agúndez, J.R. (2010). *Time for heroes / Time to pretend: los significados del estilo en los consumidores de música indie, de la ciudad de Mexicali* (Tesis de Magíster). Universidad Autónoma de Baja California, Baja California.
- Bannister, M. (2017). *White boys, White noise. Masculinity and 1980s indie guitar rock*. Londres: Routledge.
- Boix, O. (2017). Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música indie de la ciudad de la Plata (Argentina). *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, (2), 1-25. <https://doi.org/10.1387/pceic.17889>
- Carreño, R. (2013). *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Cuadra, A. (2020). Protesta social en Chile, 2019-2020: fracaso de un modelo económico. *Textos y Contextos [segunda época]*, (20), 37-50. <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i20.2094>
- Dahl, R. (2006). *A preface to democratic theory. Expanded edition: 50th anniversary edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Del Val, F. & 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. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>
- Del Val, F. & Fouce, H. (2017). Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes. *Revista Signa*, 26, 663-676. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2017-26-5180/Fouce.pdf>
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Madsen, Anders K., Mackay, H. & Negus, K. (2003). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage.
- Egan, S. (2018). *Bowie por Bowie: entrevistas y encuentros con David Bowie*. Buenos Aires: Planeta.
- Etchegaray, N., Scherman, A. & Valenzuela, S. (2018). Testing the hypothesis of “impressionable years” with willingness to self-censor in Chile. *International Journal of Public Opinion Research*, 31(2), 331-348. <https://doi.org/10.1093/ijpor/edy012>
- 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. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/17-ugo-fellone.pdf>
- Figueroa-Bustos, A. (2020). La construcción mediática del músico y su producción como política: el rol de la prensa especializada chilena en el encuadre de los músicos independientes

- (2014-2018). *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2(1), 64-82. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/14/19>
- Fleet, N. & 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. <https://doi.org/10.1111/blar.12471>
- Frith, S. (1988). "Art ideology and pop practice". En Grossberg, L. & Nelson, C. (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp.461-475). Chicago: University of Illinois Press.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Fuentealba, A. (2021). "Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles". Música y acción colectiva en las movilizaciones chilenas de octubre de 2019. *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3(1), 66-82. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/89>
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: Restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism studies*, 10(2), 238-252. <https://doi.org/10.1080/14616700802374050>
- García, M. (2013) *Canción valiente: 1960-1989 Tres décadas de canto social y político en Chile* (2ª ed.) Santiago: Ediciones B.
- Garland, S. (2014). *Music, Affect, Labor, and Value: Late Capitalism and the (Mis) Productions of Indie Music in Chile and Brazil* [Tesis de doctorado]. Columbia University.
- Garland, S. (2019). Amiguismo: capitalism, sociality, and the sustainability of indie music in Santiago, Chile. *Ethnomusicology Forum*. 28(1), 26-44. <https://doi.org/10.1080/17411912.2019.1622431>
- González, J.P. (2011). Posfolklore: roots and globalization in chilean popular music. *Arbor*, 187(751), 937-946. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.751n5010>
- González, J.P. & Rolle, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Greif, M., Ross, K. & Tortorici, D. (Eds.). (2011). *¿Qué fue 'lo hipster'?: una investigación sociológica*. Barcelona: Alpha Decay.
- Hall, S. (1975). "Introduction". En Smith, A., Immirzi, E. & Blackwell, T. (Eds), *Paper Voices: the popular press and social change, 1935-1965* (pp.1-24). Londres: Chatto & Windus.
- Hall, S. (2003). "Introducción: ¿quién necesita identidad?". En Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Heiss, C. (2020). Chile: entre el estallido social y la pandemia. *Análisis Carolina*, (18), 1-14. [https://doi.org/10.33960/AC\\_18.2020](https://doi.org/10.33960/AC_18.2020)
- Hernández, D. & Tapia, J. (2017). *Es difícil hacer cosas fáciles: Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago de Chile: Libros de la Mujer Rota.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural studies*, 13(1), 34-61. <https://doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hibbett, R. (2006). What Is Indie Rock?. *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77, <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>
- Igarzábal, N. (2018). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón: 2004-2017*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

- IMI Chile & OPC (2016) *La industria musical independiente en Chile: cifras y datos para una caracterización*. Recuperado de <https://imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf>
- Leccardi, C. & Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, 19(34), 11-32. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002>
- Lenore, V. (2015). *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lindlof, T. & Taylor, B. (2002). *Qualitative communication research methods* (2ª ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Machin, D. (2010). *Analysing popular music: Image, sound and text*. Londres: Sage Publications.
- 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. [www.ajlas.org/v2006/paper/2020vol33no205.pdf](http://www.ajlas.org/v2006/paper/2020vol33no205.pdf)
- PNUD (2015). *Desarrollo humano en Chile. Los tiempos de la politización*. <https://www.undp.org/content/dam/chile/docs/desarrollohumano/Informe%202015.pdf>
- Ponce, D. (Ed.). (2019). *Se oía venir: cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago de Chile: Cuaderno y Pauta.
- Pratt, R. (1990). *Rhythm and resistance: Explorations in the political uses of popular music*. Nueva York: Praeger.
- Shuker, R. (2017). *Popular music: The key concepts*. Abingdon: Routledge.
- Spencer, C. (2020). Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). *Boletín Música*, 54, 29-51. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/p29-51%20Hacia%20un%20nuevo.pdf>
- Street, J. (2018). *Music and politics*. Cambridge: John Wiley & Sons.
- Urra, C. (2006) *Análisis de la Industria de la Música Popular en Chile* (Tesis de Pregrado). Universidad de Chile, Santiago.

- Sobre el autor:

**Arturo Figueroa-Bustos** es Doctor (c) en Ciencias de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica y profesor asistente de la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la U. Finis Terrae. Es periodista de la Universidad de Chile.

- ¿Cómo citar?

**Figueroa-Bustos, A.** (2021). Antes del estallido: comunicación de lo político en letras de canciones chilenas indie (2005-2018). *Comunicación y Medios*, (44), 56-67. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.60801>