



Universidad de Chile

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Sociología

Carrera de Sociología

Proyectos de identidad sociomusical en la escena indie-pop santiaguina (2015-2018)

[Tesis para optar al título profesional de Sociólogo]

Javier Cristóbal Villanueva Vergara

Profesora Guía: Marisol Facuse

Santiago de Chile, Noviembre de 2019

Contenido

Agradecimientos	5
1. Resumen.....	6
2. Palabras Clave	7
3. Problematización	7
4. Pregunta y objetivos	14
4.1 Pregunta de investigación:	14
4.3 Objetivos Específicos:.....	14
5.1. Relevancia teórica	15
5.2. Relevancia política.....	17
6. Antecedentes.....	19
6.1. Pop en dictadura: del vacío de referentes a La Voz de los 80	19
6.2. Los 90 y el poder de la gran industria discográfica	24
6.3. Internet, el nuevo milenio y la proliferación del modelo indie	26
6.4. “Chile: paraíso del pop”	28
6.5. “Pop de guitarras”	31
7. Discusión Teórica	35
7.1. Hacia una sociología del valor simbólico: ¿Cómo entender la relación entre la sociología y la música?	35
7.2. Escena musical indie-pop	39
7.3. Música y construcción de identidad.....	43
8. Hipótesis.....	48
9. Marco metodológico	49
9.1. Tipo de diseño.....	49
9.2. Técnica de producción de información	50
9.3. Universo y Muestra	51
9.4. Técnica de análisis.....	52
9.5. Operacionalización.....	53
10. Resultados	55
10.1. Caracterización de la muestra.....	55
10.2. Diferenciación identitaria	58
10.2.1. ¿Qué significa ser parte de la escena?	58

10.2.2. ¿Qué define al indie pop como escena?.....	62
10.3. Historicidad identitaria y definición de proyectos morales	71
10.3.1. Memoria histórica	71
10.3.2. Referentes organizacionales	78
10.3.3. Proyectos histórico-normativos y visión de futuro	82
10.4. Conflictos y disputas por la hegemonía de referentes identitarios	86
10.4.1 Focos de tensión y conflictos en la escena	86
10.4.2. Posicionamiento y resolución de conflictos.....	93
11. Conclusiones	98
12. Reflexiones finales	103
Bibliografía	106

Agradecimientos

A mis amigos, todos mis amores
por montones.

A los que me la creyeron
y a los que no.

A los encantos que figuran
y desbordan las palabras.

A Jorge González, Maradona,
Juan Gabriel y Laika No Volvió.

A la Revolución de Octubre,
porque vivir tiene sentido.

1. Resumen

La investigación pretende comprender los procesos mediante los cuales se construye la identidad sociomusical -haciendo referencia a la capacidad de agencia de la música- en torno a la escena indie pop santiaguina en el período 2015-2018. La unidad de análisis de la investigación corresponde a la escena y su unidad de observación son actores que constituyen organizaciones autogestionadas de mediación -sellos discográficos, ferias y festivales, medios de difusión virtuales y apoyo organizacional de proyectos- que realizan su trabajo en torno al referente de la escena.

Los objetivos de la investigación consisten en comprender el proceso mediante el cual se construyen formas de vinculación identitaria en torno a la escena indie pop santiaguina, entendiendo que estas se construyen mediante procesos de diferenciación respecto a una otredad, definición de proyectos histórico-normativos y mediante el conflicto por la hegemonía del referente principal. Esto se enmarca en la capacidad que tiene la música para la organización de colectivos en torno a referentes que permiten la identificación. Así, el concepto de escena refiere a redes conformadas en torno a proyectos artísticos que decantan en nichos, las que suscitan su autocomprensión como colectivo al desarrollarse en espacios físicos y virtuales. Con ello, se entiende que la música no se remite solo a referentes estéticos, sino que también da lugar al desarrollo de formas de sociabilidad en torno a ella.

Metodológicamente, se produjo información entrevistando a nueve entidades de mediación que desarrollan su labor en torno a la escena, destacándose sellos discográficos, ferias y festivales, medios de difusión y entidades de apoyo organizacional. Dicha información fue analizada mediante análisis de discursos a partir de una matriz de operacionalización de elaboración propia acorde a los objetivos planteados.

2. Palabras Clave

Identidad sociomusical – escenas musicales – indie - pop – música independiente

3. Problematización

En Santiago existe una escena indie pop emergente que ha tenido un notorio crecimiento y reconocimiento durante la década actual, pero que encuentra sus orígenes en la creación de sellos y espacios autogestionados ante la carencia de una industria sólida y rentable tras el fracaso comercial del proyecto de la gran industria discográfica por generar un mercado local con un catálogo de bandas emergentes.

Esta escena indie pop cobró fuerza y notoriedad en la creación de nichos sostenidos en el tiempo y la orientación de los proyectos hacia la profesionalización para proyectarse en el tiempo, pretendiendo por ende hacerse un espacio cada vez mayor en el campo de la música popular desde la generación de sus propias redes colaborativas y estrategias de difusión mediática. Bajo dicha forma, el indie chileno se acercó a la fórmula del pop relativa a la resignificación de diferentes influencias para la creación de nuevas formas comercializables de música, apropiándose para ello de las nuevas formas de producir y consumir música posibilitadas por la tecnología digital.

Sobre esto último, Negus (1992) afirma que la producción musical siempre ha dependido de la tecnología disponible en su época, por tanto está en constante innovación, de modo que dicha innovación tecnológica puede ser considerada como condición de posibilidad de música popular no solo en su producción, sino también en las formas de difusión y consumo (Frith, 2001) (Abeillé, 2013)

La relación entre falta de espacios para insertarse en el mercado de la música y la autogestión mediante los avances tecnológicos es crucial en la definición del indie. Este género musical se ha posicionado desde finales del siglo XX en el campo de la música popular a partir de la creación de sellos discográficos autogestionados que permitieran a músicos emergentes encontrar un espacio para desarrollar sus proyectos que no tenían cabida en el mainstream de las grandes industrias discográficas. Dichos sellos *independientes* significaron al indie no solo como un género musical, sino también como modo de producción artístico y de

organización del trabajo. González Tolosa (s.f) delinea dos definiciones del indie muy acorde a lo previamente expuesto hasta acá:

- a) En primer lugar, una definición periodística que lo define como una corriente contraria al *mainstream* (que vendría siendo lo producido por la gran industria transnacional) que existe por artistas, sellos y corrientes alternativas a éste.
- b) En segundo término, una definición histórica que sitúa sus inicios como género a partir de redes de compañías discográficas post-punk británicas cuyo trabajo fue comercializado internacionalmente como *brit-pop*. Según el autor, su objetivo era reconciliar la naturaleza comercial de la industria musical con la autonomía creativa de los músicos (p.22).

A partir de ambas definiciones, González Tolosa sustenta la tesis de que la proliferación del indie encuentra su base en la multiplicación de herramientas tecnológicas para la producción y la difusión, como así también el mayor acceso a nuevos medios de composición musical que incrementan las posibilidades de creación musical a bajo costo. Dicho impulso comunicativo y tecnológico vendría siendo posibilitado por la globalización y permite la creación de un nuevo *mainstream* en tanto genera sus propios flujos de mercado, grupos genéricos, una estética predominante, formas de socialización, contenidos culturales específicos y formas de ocio/entretenimiento.

Lo anterior permite afirmar que el indie, mediante la generación de un nuevo mainstream, esboza también un modelo de industria basado en sus principios identitarios, lo que pretende garantizar su desarrollo y subsistencia económica en tanto la música indie se mercantiliza y masifica como bien cultural a través de distintos soportes, además de que el mismo consumo establece formas de identificación y participación en sus escenas (González Tolosa, s.f, p.84-85).

Cabe esclarecer que hay que tener cuidado cuando se habla de sellos independientes, pues tal como señala Negus (1992), la idea de independencia suele ser interpretada como garante de “autenticidad” al margen del mercado de la producción y difusión musical, lo que a fin de cuentas suele ser mera ideología (Frith, 2001), ya que lo independiente no tiende a buscar marginarse del mercado musical, sino a integrarse para consolidar escenas y popularizar

estilos de modo que la música pueda ser una actividad rentable para los artistas y el mundo del arte que colabora con ellos en su trabajo (Negus, 1992, p.18).

Ahora, ¿en qué consiste este mainstream independiente que se proyecta como diferente al de la industria transnacional? Zavala (2017, p.11) plantea que la clave identitaria de la industria emergente radica en sus dinámicas asociativas y de autogestión, lo cual genera un escenario en el que resulta difícil categorizar a la escena mediante un género musical. Esto se debe a que el modelo de organización del trabajo artístico que se propone da cabida a múltiples proyectos con múltiples influencias, de modo que lo “indie” se debe entender no solo como una categoría estética, sino como una ideología que orienta un modo de producción artístico.

Lo anterior da cuenta de que la escena del indie chileno se ve conformada por bandas que coinciden ideológica y técnicamente, de modo que comparten espacio y audiencia aun teniendo sonidos muy diferentes, lo que posibilita encontrar bajo la etiqueta de “indie” sonidos dream pop, noise, shoegaze, pop, post rock, math rock y trap, entre otros. A su vez, esto da cuenta de otro elemento importante en la escena: ante una amplia gama de influencias y sonidos, el momento de creación musical se entiende como la puesta en juego de gustos y horizontes para la elaboración colectiva de la obra, de modo que la propuesta de la escena apunta a una constante innovación orientada a la creación de nuevas formas de sentido (Zavala, 2017, p.31).

Y ahora ¿por qué hablar de indie pop? En Chile, la música indie actualmente suele ser catalogada como “pop de guitarras”, lo que da cuenta de que lo indie se asocia a lo pop en tanto constituye un nuevo referente de popular para una audiencia segmentada identitariamente, al mismo tiempo que también toma formas que han sido históricamente atribuidas a la música como una duración acorde al formato de single radial, melodías recordables, la generación de atmósferas y -lo más importante- la maleabilidad del sonido¹.

Es en particular en este último punto donde más puede verse la imbricación entre ambas categorías -y que la definición de un género musical va más por factores sociohistóricos que puramente estéticos-, ya que tanto lo indie como lo pop se ha constituido como un referente

¹ En palabras de Milton Mahan (Denver), “El pop no tiene nada de inocente, es diabólico, mucho más que estilos más clásicos porque no respeta nada, sólo busca reinventarse todo el tiempo” (<https://pousta.com/mai-lov-denver-entrevista/>)

ideológico de experimentación e innovación para la generación de nuevas sonoridades y formas de sentido que permitan generar una industria -o un nuevo *mainstream*- orientada en los principios de autogestión y redes de colaboración entre proyectos de diversas influencias que comparten escena.

En la investigación de Javiera Tapia y Daniel Hernández (2017) es posible advertir que los entrevistados coinciden en que el hito que marca lo mencionado en el párrafo anterior es el lanzamiento de “Esquemas Juveniles” de Javiera Mena en el año 2006. Dicho disco supuso la consolidación de un modelo de producción independiente bajo la etiqueta de la experimentación pop, de modo que es considerado como paradigmático en tanto marcó pauta respecto a la nueva forma de hacer música independiente para la llamada *generación MySpace* y, por ende, del nuevo *mainstream* que se busca consolidar a lo largo de los años en tanto dicha forma de producción se va transformando a la par del impulso tecnológico y comunicativo².

Es posible encontrar evidencia de lo hasta acá ha sido expuesto en el trabajo de Cayo (2015), quien señala que hoy en día el pop ha dejado de ser estigmatizado como un género simple y se ha convertido en una identidad generacional con un fuerte repertorio histórico tanto de referentes como de espacios comunes para el desarrollo de prácticas identitarias. Así también, asume que el pop puede ser una forma de expresión de una amplia variedad de temas, dando paso incluso a la expresión política. De este modo, los artistas de la escena indie pop -como referentes culturales- suponen modelos de identificación por parte de sus audiencias a partir de la apropiación que hacen éstas de las formas de expresión y figuración contingente de la realidad, lo que les permite institucionalizar prácticas de consumo, comportamiento y auto-reconocimiento como un nicho de características definidas, lo que a su vez está mediado por organizadores que generan los espacios y referentes para que dichas dinámicas se desarrollen, convirtiendo la experiencia musical en una experiencia significativa.

Esta redefinición de lo pop ligado al indie evidencia una transformación en la definición de esta como música popular. Tagg señala que la música popular no puede definirse como

² Me atrevo a hacer esta afirmación a raíz de la investigación de mi amigo Jonathan Herrera, quien en el curso de su tesis de Pedagogía en Historia en la UMCE, llegó a la conclusión de que con “Esquemas Juveniles”, lo indie pasa a ser considerado el pop de la presente generación.

género musical o como grupo de géneros (Martí, 2000, p.236), del mismo modo que Frith (2001) plantea que la música popular no es popular por reflejar o articular un tipo particular de gusto o experiencia, sino porque crea la comprensión de lo que es popularidad, definiendo por tanto sus propios estándares al configurar el referente principal de lo popular a partir de la narrativa contextual en la que se inserta. (Martí, 2000). De este modo, siguiendo a Martí, se puede decir que lo popular es contextual y se entiende como resultado de un acto interpretativo a la luz de determinadas narrativas articuladas en torno a su referente (Martí, 2000, p.252).

Simon Frith plantea que la música popular desde el siglo XX toma una forma comercial, lo que implica que la popularidad de la música se asume desde el referente de su éxito comercial y que desde ahí define sus estándares estéticos (Frith, 2001). De ese modo, la música popular tiene como tácticas para dirigirse a su audiencia en relación a la búsqueda de éxito comercial el proporcionar experiencias emocionales intensas con significados sociales situados, de modo que sea una experiencia de ubicación y de vinculación con artistas y las audiencias en tanto ciertas propuestas tienen éxito y, por tanto, son apropiadas por las audiencias.

Problematizar la identidad de la escena indie pop chilena teniendo en consideración la definición que se acaba de esbozar de la música popular resulta importante al observar que dicha escena logró hacerse un espacio reconocible en el mercado desde la independencia, convirtiéndose Chile a ojos de la prensa internacional en un *paraíso del pop*³. Este posicionamiento ha devenido en que se genere un catálogo variado de proyectos artísticos que encuentran en la categoría de música independiente un lugar para existir y circular tanto en espacios físicos como virtuales.

Sobre los espacios virtuales resulta importante hacer énfasis, pues hoy en día las plataformas de streaming se han erigido como la principal forma de consumir música. Hoy por hoy, la tendencia es la de la búsqueda y selección inteligente de canciones (Abeillié, 2013, p.193), lo que orienta a compañías a dedicarse a la generación de listas inteligentes de reproducción, de modo que plataformas como Spotify y Last.fm apuntan a potenciar la personalización del consumo y la generación de perfiles inteligentes a través de redes sociales. Dicha

³ Esto hace referencia a una nota de prensa realizada por el diario La Nación de España en 2011, sobre la cual se profundiza en el capítulo 6.4 de esta investigación.

transformación tiene efectos en la percepción del tiempo y su organización en tanto los contenidos musicales son fragmentados y reorganizados en un nuevo mapa de significados con posibilidades infinitas de combinación y, por ende, de creación de sentido.

De este modo -siguiendo con la argumentación de Abeillé-, la música en la era digital está en constante fuga y descentralización, abriendo con ello nuevos marcos de consumo social, haciendo de la música popular un proceso inacabado y fragmentario. Ello conlleva no solo nuevas formas de consumo musical, sino también de producción y de relación entre artistas y audiencias, lo que consolida la tendencia actual de que la relación entre música y tecnologías de la información se oriente hacia la sociabilidad del medio y a la rentabilidad de los servicios de catalogación (Abeillé, 2013, p.198).

Es importante poner atención en las nuevas formas de sociabilidad del medio, pues las formas sociotecnológicas de la música abren la posibilidad de un diálogo constante por medio de la apertura de canales al público en redes sociales, lo que potencia la idea de cercanía de artistas emergentes y organizaciones colaborativas en la formación de proyectos al permitir a las audiencias una participación activa en el mundo del arte del indie pop.

En vista de las nuevas condiciones materiales de producción, difusión y consumo de la música indie pop, cabe plantear que las identidades sociales evolucionan no solo acorde a procesos comunicativos en los que los individuos se involucran, sino también en prácticas sociales, a grupos formados y a intereses compartidos (Negus en Abeillé, 2013), los cuales hoy por hoy tienen como escenario primordial el internet. Así, las redes sociales y los servicios de catalogación orientan la construcción de perfiles en torno a la comunicación, la comunidad y la cooperación, de modo que se crean narrativas culturales imaginarios que constituyen al perfil de usuario de las diversas redes en una forma de identidad fundada en los parámetros del gusto, el intercambio y la construcción de nuevos sentidos a partir de la fragmentación de las canciones como formas breves con infinitas posibilidades de combinación (Abeillé, 2013, p.199).

Es de este modo que la pregunta sobre las formas de construcción de identidad sociomusical (es decir, de identidad basada en la capacidad de agencia de la música) en la escena indie pop santiaguina se torna un objeto de investigación social relevante, pues se reconoce que las condiciones de producción, difusión y consumo musical se han transformado

significativamente, de modo que los artistas, organizadores y audiencias están situados en un contexto que Abeillé caracteriza como veloz, intenso, fragmentario y descentralizado. Este contexto ha permitido al indie pop expandirse mucho más allá de sus escenas locales, pues las plataformas de streaming sitúan a las canciones en un espacio virtual que trasciende la territorialidad⁴. Así, este crecimiento supone el contexto preciso para que la escena reflexione en torno a sí misma sobre que pretende ser y que significa ser independiente en la era digital, pues las condiciones tecnológicas actuales se pueden considerar más que nunca un elemento democratizador para la producción y difusión de música. Esto es así porque la barrera entre producciones de la gran industria e independientes se difumina al estar inmersas en las mismas plataformas y por ende, resulta fácil que en una lista de reproducción convivan.

Del mismo modo resulta importante que el indie pop se pregunte a sí mismo que pretende ser en la medida en que cada vez más artistas que surgen bajo dicha fórmula son reclutados por la gran industria. Este es el caso de Gepe y Javiera Mena, quienes son considerados precursores del indie de la primera década de los 2000 y que tras 15 años de carrera independiente firmaron con Sony Music. Preguntarse hacia donde quiere llegar la escena también supone preguntarse por cuales son los límites de la independencia, considerando que el indie nace por necesidad ante la nula posibilidad de encontrar en la gran industria el espacio para poner en circulación sus propuestas.

Antes de seguir, es necesario acotar que la utilización de la etiqueta “indie pop”, en último término, obedece a una decisión personal del investigador en tanto guarda sentido con la teoría propuesta, ya que la discusión respecto de los límites y definiciones de la escena no está nunca acabada, por tanto dicha propuesta apunta a entregar una posible definición entre muchas otras posibles.

Finalmente, cabe agregar que no se asume en ningún momento que los actores claves de la escena indie pop actúan como referente para toda la sociedad, pues eso sería caer en un esencialismo que desconoce que en sociedades estratificadas coexisten diferentes culturas, las cuales entran en contacto de formas diversas e incluso, conflictivas (Martí, 2004). Es por eso que se asume como premisa en esta propuesta que los actores clave de la escena indie

⁴ En el caso de Spotify, la territorialidad (es decir, que sea música chilena) se ha vuelto una forma de crear catálogo, como es el caso de la lista “Indie Chile” creada y actualizada semanalmente por la misma plataforma.

pop chilena actúan como referentes para colectividades que comparten sus expectativas culturales (Bourdieu en Frith, 2001, p.2), los cuales tienden a constituir la escena indie-pop santiaguino.

4. Pregunta y objetivos

4.1 Pregunta de investigación:

La pregunta de investigación que se ha formulado ante la problemática esbozada es la siguiente:

¿Cómo se ha construido la identidad sociomusical en torno a la escena indie-pop santiaguina (2015-2018) según sus actores?

La formulación de esta pregunta parte hace énfasis en que la unidad de análisis es la escena propiamente tal, mientras que la unidad de observación será los relatos de sus actores enfocados en la mediación entre artistas y públicos que fomentan el sentido de colectividad de la escena al crear un referente en torno al cual los actores involucrados se vinculen. Aclarar esto es importante, ya que el fin último de la investigación apunta a la comprensión de la escena, de modo que lo que sus actores no serán la centralidad de la investigación, sino sus informantes y facilitadores.

4.2. Objetivo General:

Guardando coherencia con la pregunta de investigación, el objetivo general de la investigación es el siguiente:

“Comprender cómo se ha construido la identidad sociomusical en torno a la escena indie-pop santiaguina (2015-2018) según sus actores”

4.3 Objetivos Específicos:

- a) Describir las características peculiares y diferentes que definen a la escena estética y socialmente según sus actores.
- b) Caracterizar la conciencia histórico-normativa de los actores de la escena en relación a su memoria histórica y proyección a futuro.

- c) Comprender las temáticas conflictivas al interior de la escena y las posturas predominantes que identifican los actores.

5. Relevancia

5.1. Relevancia teórica

La relevancia teórica de esta investigación radica en la posibilidad que ofrece el concepto de escena musical para comprender en sus múltiples referencias y espacios la capacidad de agenciamiento de la música, la cual permite procesos de identificación mediante la organización social de la diferencia. Así, en un campo de incipiente institucionalización como lo es la sociología del arte y la cultura, entender que los géneros musicales no se agotan en sus estilos y referencias estéticas, sino que estas mismas son categorías abiertas a su resignificación al estar situados en determinados contextos.

Tomando esto en consideración, la presente investigación propone que las escenas musicales deben entenderse en dos dimensiones: a) por un lado, en torno a los referentes estéticos y diversidad de estilos admisibles en torno a ella; y b) en torno al referente de sociabilidad que permite desarrollar sentido de vinculación, pertenencia y memoria, lo que sostiene a fin de cuentas el desarrollo de prácticas identitarias en torno a ella, suscitando por tanto la identificación con referentes mediante prácticas vinculantes en sus espacios físicos -ya sea como escena local o translocal- y virtuales.

Entender que el concepto de escenas admite múltiples dimensiones de análisis, tanto en relación a la doble dimensionalidad de referencia, como también así los espacios que pretende abarcar tanto en lo presencial como en lo virtual permite entender que el concepto de escena -como tal- no refiere a una existencia concreta con límites estrictamente definidos, sino que hace mención a referencias que permite encasillar a diferentes proyectos y espacios como parte de lo mismo al estar situados y desarrollados bajo un contexto y modo de producción común.

Así también, ubicar la unidad de observación en los actores que desarrollan entidades de mediación en torno a la referencia de la escena permite esbozar un punto de encuentro entre la sociología del arte y la cultura con la sociología de las organizaciones en cuanto si bien la escena hace referencia a un abstracto, los proyectos autogestionados e informales que

proyectan su labor en torno al valor del profesionalismo son concretos. De este modo, la escena se vuelve algo identificable al definirla en torno a las iniciativas que se desarrollan en nombre suya, formando parte de ella al reconocer su existencia y apostar a generar espacios de encuentro para el desarrollo de prácticas identitarias.

Así también, las entidades de las que se habla en esta investigación tienden a ser informales frente a la sociedad civil, pero gozan de legitimidad y reconocimiento en el nicho del indie pop, de modo que es posible entender que la escena como nicho también identifica a sus referentes en torno a dicho nicho. Esto permite que iniciativas levantadas por grupos de amigos, parejas y compañeros de universidad, como así también iniciativas personales materializadas en -por dar un ejemplo- blogs de internet sean reconocidas como organizaciones que proyectan rasgos de profesionalismo y mantienen dinámica a la escena sin necesidad de tener, por ejemplo, una personalidad jurídica para existir. De todos modos, es importante hacer énfasis que acorde a los resultados, estas organizaciones se proyectan a futuro en torno a la profesionalización, lo que supone el esfuerzo por validarse más allá del nicho, por lo tanto es probable que estas se vayan tornando formales a medida que los proyectos colectivos van institucionalizando su misión y por tanto, dando a la escena un carácter profesional.

En relación al concepto de identidad, la propuesta teórica es relevante en cuanto esta hace evidente que la identidad no se construye solo mediante la enunciación discursiva de la diferencia y el sentido de colectividad, sino que esta se enuncia desde un contexto socio-histórico particular. Es por esto que la investigación plantea que la identidad si bien se construye discursivamente mediante la creación de narrativas que dan sentido a la diferenciación, al proyecto moral y a la disputa de referentes, esta tiene una base material. Es por esto que se plantea que dichas narrativas se construyen en base a un discurso situado que permite organizar y atribuir sentido al contexto bajo el cual se enmarcan.

Finalmente, esta investigación es relevante teóricamente por contraste, puesto que las investigaciones en el campo de las ciencias sociales sobre este fenómeno son más bien escasas para el contexto local, lo que suscita la necesidad de tener que buscar referencias que permiten crear un cuerpo de antecedentes en otras disciplinas y territorios. En relación a ello, la más noble intención de esta tesis es la de poder generar un precedente para la investigación

del fenómeno de las escenas musicales ligadas a lo indie y lo pop, lo que fundamenta el carácter exploratorio de esta al intentar vislumbrar la mayor cantidad de líneas de investigación posibles para poder proyectar esta investigación a futuro no solo en el campo de la sociología, sino desde la transdisciplinariedad. Es por esto que queda abierta la invitación a quien pueda estar leyendo esto a debatir, proponer y criticar esta investigación para poder avanzar hacia la institucionalización de este campo de saber en los espacios que ofrece el contexto académico.

5.2. Relevancia política

La relevancia política de esta investigación radica en la posibilidad que ofrece de poder generar un discurso que permite estructurar la identidad general de la escena indie pop, entendiendo que esta no se agota en un referente homogéneo, sino en una multiplicidad de proyectos identitarios ligados al contexto bajo el cual diferentes escenas locales se enuncian como parte del referente principal del indie pop.

De este modo, llevar a cabo la investigación ofrece a las entidades mediadoras que materializan la unidad de observación el poder reflexionar en torno a que sentido tiene el enunciarse como parte del referente indie pop. Suscita también problematizar la proyección de ésta en torno al tiempo pasado, presente y futuro al invitarlas a generar un relato de memoria histórica y de proyección histórico-normativa hacia los desafíos que se proponen, planteando en ello también los focos problemáticos que identifican en la escena y sus posicionamientos para la resolución de estos en función de la disputa del referente principal.

Claro está que el discurso propuesto en esta investigación, en términos generales no alcanza a abarcar toda la particularidad y complejidad de cada proyecto identitario, sino que apela a evidenciar en general posturas consensuales y los disensos más marcados, de modo que se espera que quienes lean esto no asuman que se está invisibilizando elementos y posturas por el hecho de estar ausentes. Por lo demás, en un escenario marcado por la fragmentación identitaria tras la ruptura del referente de sociabilidad que proyectaba la noción de una colectividad cohesionada en torno a la escena, esta investigación pretende ser un insumo para las organizaciones en la proyección que hacen de su trabajo actualmente bajo el rótulo de la escena, pero que pretenden ir más allá de este nicho. Así, la investigación se perfila como

insumo técnico para la toma de decisiones y el fortalecimiento de las organizaciones en vías de profesionalización.

En esto radica la relevancia técnico-política más importante de la propuesta, pues debe entenderse que en una escena sociomusical situada en un contexto en el que la práctica musical es descentralizada, fragmentaria y personalizada (siguiendo lo planteado por Abeillé en la problematización), las organizaciones cobran especial influencia al dotar de referencias comunes a la escena al forjar espacios para el desarrollo de las prácticas identitarias. Por tanto, deben comprenderse como instituciones que organizan y fomentan las dinámicas de la escena, volviéndola una materialidad concreta para observar el desarrollo de esta como referente.

En esta misma línea, pero más vinculado a la contingencia noticiosa, proyectar la utilidad de la investigación en dichos términos cobra especial relevancia si se considera que en el último tiempo, la escena indie pop ha sido remecida con una cantidad no menor de denuncias y funas públicas hacia artistas y actores relevantes por parte de mujeres que han acusado violencia de género de su parte, lo que ha llevado a un cuestionamiento fuerte de las dinámicas que se dan al interior de éstas⁵.

Considero que tomar esto en cuenta es en absoluto relevante, pues da cuenta de una politización feminista que, mediante la denuncia pública del machismo y el encubrimiento de personas violentas, se está redefiniendo lo admisible y prohibido en la escena, lo que demuestra que la construcción de identidad es un proceso conflictivo. Así también demuestra que en la escena se identifican actores relevantes que se convierten en personajes públicos y, por ende, en referentes identitarios, de modo que la denuncia apunta a desterrar referentes machistas para así, posicionar políticamente la erradicación de prácticas abusivas

De todas maneras, bajo ningún pretexto se asume que esta investigación supone la posibilidad única y absoluta de dotar de reflexión a la escena en vías de su transformación por sí misma, pues eso no depende de la producción de conocimiento que se genere en torno a ella en los

⁵ Para mayor información, se invita a quien sea que esté leyendo esta investigación a revisar la serie de reportajes realizados por María José Tapia llamada “Cuando ella habla, escucho la revolución”, la cual fue publicada en el medio virtual POTQ <https://www.potq.net/tag/cuando-ella-habla-escucho-la-revolucion/>

espacios académicos, sino del trabajo de organización que los mismos actores que desarrollan su trabajo bajo el referente de la escena realicen.

6. Antecedentes

6.1. Pop en dictadura: del vacío de referentes a La Voz de los 80

El origen del pop independiente en Chile⁶ puede encontrarse en la primera mitad de los años 80, los cuales se caracterizaron por ser un contexto de fuerte represión política y censura cultural por parte de la dictadura dirigida por Augusto Pinochet y la Junta Militar, como así también por la incipiente globalización y difusión de referentes culturales alrededor del mundo, proceso en el cual tuvieron mucho que ver la industria global del entretenimiento y los medios de comunicación de masas.

Respecto al primer punto, puede decirse que el Golpe de Estado de 1973 orientó su proyecto político en un componente represivo y en un componente refundacional. En lo que respecta al componente represivo del régimen, tuvo lugar una fuerte censura de expresiones culturales y artísticas, entre ellas la música popular, afectando significativamente a la Nueva Canción Chilena y a la escena del rock psicodélico-progresivo asociado a la cultura hippie.

En el primer caso, la escena de la Nueva Canción se caracterizaba por usar formas folklóricas para retratar lo social desde las coyunturas políticas y económicas de la época (Vergara, 2012), lo cual iba ligado al compromiso tomado por los artistas de producir canciones que fueran un referente cultural para crear conciencia histórica del movimiento popular ligado al proyecto de la Unidad Popular (Rolle, 2003). A raíz de ello, los artistas de la Nueva Canción fueron perseguidos en tanto la dictadura se propuso desarticular la organización popular y barrer con todo rastro del gobierno de Allende, de modo que tuvieron que exiliarse para no correr la misma suerte de Víctor Jara, quien fuera asesinado pocos días después del Golpe.

En el segundo caso se hace referencia a la escena de rock psicodélico y progresivo que tomó el relevo de la Nueva Ola sesentera, la cual se había caracterizado por su marcada influencia en el rock'n'roll norteamericano y la cultura pop europea y por su pretensión de masividad radiofónica asociada al formato radial de single. Parte de dicha escena mutó con el

⁶ Al menos, desde el cual se tiende a considerar como referencia para la generación actual de músicos.

surgimiento de la música psicodelia y la cultura hippie, lo que supuso una transformación sonora y estética ligada a una moral libertina que fue aplacada por la dictadura en su intento de barrer con proyectos morales que no calzaran con la contra-revolución conservadora pretendida en el proyecto refundacional del régimen, de modo que bandas como Los Jaivas y Los Blops también se vieron en la necesidad de exiliarse.

En dicho escenario el desarrollo musical fue bastante lento, pues la censura del régimen apuntaba a limitar las posibilidades de acción y de expresión de artistas y referentes culturales que pudieran llegar a suponer un cuestionamiento a la dictadura. Ante este panorama surge el Canto Nuevo, el cual se asume heredero de la Nueva Canción conjugando elementos de trova, fusión latinoamericana y balada sin enunciar directamente a la Junta Militar como su enemigo.

Si bien el Canto Nuevo tuvo referentes que gozaron de buena acogida como Schwenke y Nilo y Santiago del Nuevo Extremo, este nunca logró alcanzar la masividad que pretendía alcanzar como resistencia cultural, pues la década de los 80 dio lugar a una nueva generación de jóvenes que sin ser partidarios del régimen, no se identificaban con las formas culturales de resistencia heredadas del período de la Unidad Popular (Cayo, 2015), lo que da cuenta de un vacío de referentes culturales que llevó a la juventud a buscar referentes en figuras foráneas (Sánchez, 2007)⁷.

Una representación fiel de lo que hasta acá se ha esbozado puede encontrarse en la película “Miguel San Miguel” del director Matías Cruz (2012), la cual es una ficción sobre los orígenes de la banda nacional Los Prisioneros. En ella, los protagonistas compran el diario La Nación en el año 1982, en el cual aparece un reportaje especial de música punk, siendo The Clash la banda protagonista del reportaje. Al contemplarla, se genera el siguiente diálogo:

- Jorge González: “¿*Qué es esto?*”

⁷ Me tomo el espacio para hacer una observación al trabajo de Sánchez: en la página 40 hace referencia al pop latino como un “nulo aporte” que “evadía a la juventud de los temas de contingencia”, a lo que atribuye un transfondo de “dominación y manipulación de gustos juveniles”, lo que no es más que una evidencia de sus prenociones, pues no presenta respaldo para sustentar dicha postura. La presente investigación pretende reivindicar el pop como un fenómeno social a estudiar, de modo de poder hacer ciencia sobre la música lo más alejado posible de obstáculos epistemológicos ligados al estigma del pop como “música simple” o “funcional a la dominación”.

- Miguel Tapia: *“The Clash... pero estos gallos no se ven... no se, no se ven tan distintos ¿no?”*
- Jorge González: *“Se ve igual de cagados que nosotros digo yo... pero con estilo, con actitud”*

En dicho sentido, el vacío de referentes culturales para la juventud disidente al régimen puede entenderse como un desajuste entre el repertorio de protesta previo a 1973 y una generación que crece en un contexto completamente distinto. Ello adquiere más sentido si se entiende que el proyecto refundacional de la dictadura apuntó a la instauración de un nuevo modelo de desarrollo basado en la apertura de la economía y el consumo individual como motor de la modernización (Contardo & García, 2005) enmarcada en la primera oleada del neoliberalismo en el mundo (Anderson, 1999). En dicho escenario, la cultura de masas se impregna cada vez más con elementos y símbolos de la cultura popular de Estados Unidos y Gran Bretaña, lo que no debe sorprender a nadie, pues la industria del entretenimiento surge y se expande desde ahí a todo el mundo por medio de la sinergia mediática y el uso de nuevas tecnologías para la difusión cultural (Negus, 1992).

De éste modo, la juventud de comienzos de los 80 reniega del repertorio controlado de alternativas culturales que permite la dictadura y resignifica flujos globales foráneos en el contexto local, lo que da origen a una hibridación cultural que supondrá diversas formas de constitución de identidades musicales (Egia, 1998) que operarán como repertorios de significado y sentido para los jóvenes que en la década de los 80 se declaran contrarios a Pinochet. De todos modos, cabe señalar que no hay ningún tipo de relación esencialista entre pop y juventud, sino que esta es una relación contingente, pues no existe una música joven como tal, sino jóvenes que escuchan música selectivamente (Semán, 2015).

De ese modo, tanto el punk como el new wave surgen en Chile para dotar de referentes identitarios y simbólicos a esa nueva generación que se oponía al régimen dictatorial, pero que no lograba identificarse con el Canto Nuevo, pues no le hacía sentido. Es así que el punk, el new wave y el rock se mezclarían a partir de distintos matices para resucitar, en alguna medida, la cultura rock local y la música pop, caracterizada por la reformulación del alegato cultural bajo formas cosmopolitas y poco solemnes como la vitalidad, el baile y la ambición de masas (Cayo, 2015), las que hacían de la música un nuevo nicho no solo de expresión,

sino también comercial desde un modelo de organización que calza ideológicamente con el modelo de lo indie expuesto en la problematización, pero que fue rápidamente cooptado por la gran industria al volverse un nicho rentable.

Con esto, es posible entender el pop no como un género con un sonido en particular, sino como un fenómeno social de construcción de sentido que surge para dotar de referentes culturales de vocación masiva y cosmopolita, lo que permite entender la aparición y consolidación del pop en Chile a partir de la influencia extranjera, la masificación de la publicidad y el surgimiento de una escena under dinámica (Contardo y García, 2005).

En vista de todo ello, Cayo (2015) postula que las tres características principales del pop nacional en los ochenta son 1) la existencia de un concepto subversivo entendido como “pataleo protestante”, 2) un concepto frívolo ligado a un carácter festivo yailable y 3) un aspecto extranjerizante que rescata elementos del *new wave*.

El periodista Emiliano Aguayo resume esto de la siguiente manera:

“es una generación que quiere hacer la música post-Pinochet, porque sabían que el caballero se iba (...) pero no querían perder su juventud esperando eso y no querían seguir cantando con los ojos cerrados. Querían abrir los ojos y vestirse de colores y hacer bailar a la gente que lo estaba pasando tan mal”.

(Entrevista en documental *Cassette*, 2016)⁸

De esta forma, el pop junto a los distintos géneros que tomaron forma a partir de los procesos de transculturización, surge en Chile como un movimiento contestatario que no milita en un proyecto político macro, sino en tendencias estéticas, de modo que un poster de The Clash, por ejemplo, tenía más valor que un poster del Che Guevara (Contardo & García, 2005). Así, va emergiendo una escena under que, siguiendo lo señalado por Contardo y García, se

⁸ Las citas de Emiliano Aguayo, Astro, Gepe, Denisse Malebrán, (me llamo) Sebastián, Luciano Rojas, Álvaro Scaramelli, Claudio Valenzuela y Juan Pablo Weiler presentes en este trabajo son extraídas del documental “Cassette, historia de la Música Chilena - Cuarto Capítulo: POP” dirigido por Juan Guillermo Prado. Para no ser reiterativos, se decidió apuntar esta aclaración y no poner la referencia en APA al documental luego de cada cita.

conecta con el mundo a través de la apropiación de símbolos culturales foráneos, pero con una fuerte permanencia en su adaptación local.

Esto se enmarca en un contexto más amplio en el cual se pierde el miedo a hacer música nueva en castellano (Contardo & García, 2005, p.106), siendo un punto de referencia obligado para la gente de la época el caso argentino, pues en dicho país la dictadura prohibió la música en inglés, lo que no significa que fuera una producción musical a favor del régimen, sino netamente una forma de expresión y de construcción de sentido situada en un tiempo y espacio particular. En relación a eso, Álvaro Scaramelli⁹ señala:

“Latinoamérica tenía ese sello de la dictadura y del canto, cómo se diría, político, politizado, el poncho, y el charango, y esa cosa así pesada. Y de pronto, en Argentina, en Chile, en México, en distintos países se rompe ese esquema y se puede pasar a hacer una música divertida, para bailar, con colores, sin una pretensión política.”

Así, puede hablarse de la emergencia de una juventud esquiva a las categorizaciones impuestas por los medios, que desde el pop cantaba y bailaba en su idioma y se reía con desgano de formas culturales que consideraban anticuadas, como los hippies (Contardo & García, 2005).

Puede hablarse de Los Prisioneros y Aparato Raro como los precursores del pop en Chile. Los primeros se caracterizaron por expresar el malestar cotidiano que vivenciaba gran parte de la población frente a fenómenos de la cultura de masas que estaba desarrollándose en Chile, de modo que fue considerada como emblemática sin declararse nunca como música de protesta. Por su parte, los segundos cantaban a la pérdida de utopías con un tono lúdico y postura ambigua que resultaba muy atractivo para la juventud de la época.

Así como esas dos bandas, muchas surgieron desde 1986 en adelante, en lo cual tiene gran responsabilidad el sello EMI que en conjunto al sello local Fusión conforman la industria discográfica de pop local, dinamizando así la escena y financiando una gran cantidad de bandas en tanto el pop se consolidó como un nicho de mercado, de modo que sale del under y llega a los medios masivos como la radio y la televisión.

⁹ Líder del grupo Cinema.

6.2. Los 90 y el poder de la gran industria discográfica

Durante los 90, la música pop producida en Chile se vio inmersa en un contexto desfavorable para su desarrollo. Juan Ricardo Weiler¹⁰ señala que el financiamiento por parte de la EMI se redujo drásticamente desde el año 1987 para potenciar la comercialización de material discográfico extranjero (Prado, 2016)¹¹, ya que el material local había visto reducidas sus ventas de modo que fue considerado por la industria como una moda pasajera al punto de ser reemplazada por la balada, la cual tomó la batuta de la rentabilidad comercial (Contardo & García, 2005). Con ello se demuestra el poder que tenía la industria por sobre los artistas, quienes veían limitada su autonomía a partir de los criterios de mercado que orientan los criterios de acción de las grandes empresas de producción musical.

El periodista Emiliano Aguayo afirma que a partir de los años 90 las audiencias se vuelven más segmentadas en tanto en un contexto de democratización política e inserción plena de Chile en el mundo globalizado, se configuraron identidades más fragmentadas (PNUD, 2002), constituyendo nichos diferenciados en función de ciertas prácticas y/o gustos sociomusicales, pues no debe olvidarse que las identidades tienden a complejizarse al asumirse como una constante diferenciación. De este modo, es posible afirmar que durante los noventa, las identidades sociomusicales son más diferenciadas entre sí y no encuentran un espacio común. A modo de ejemplo, Aguayo afirma:

“siento yo que en los 80s, si tu tenías un cassette de Metallica, al lado podías tener uno de Cinema perfectamente. En los 90 eso era super mal visto, no podían gustarte esos dos grupos tan diferentes”.

Así también, los miembros de la escena pop noventera señalan que durante esa década tocaban menos que durante la dictadura, atribuyendo responsabilidades a la idea de gobernabilidad sin conflictos posterior a la salida de Pinochet del poder y a la Concertación por no fomentar el trabajo de una generación completa de artistas. Respecto a ello, Weiler agrega:

¹⁰ Vocalista de Aparato Raro.

¹¹ Ello evidencia lo planteado por Negus (1992) en la problematización respecto a que la industria discográfica global tendía a darle menos relevancia a la producción local.

“lo que pasa es que cuando hay dictadura la gente como que se quiere expresar y demostrar lo que está sintiendo; ya después están más contentos y ya no hay necesidad de reclamar contra algo”.

Los 90 pueden caracterizarse como una década en la cual los artistas, para poder difundir masivamente su trabajo, debían depender significativamente de la gran industria discográfica (aun existiendo organizaciones que intentaban generar espacios, pero de incidencia marginal), la cual durante el primer lustro de la década no tenía un nicho de mercado sólido y masivo de artistas locales. Es por ello que en el año 95 se inicia la implementación del “Proyecto de Nuevo Rock Nacional” de la mano de EMI, encabezada en ese entonces por Gaspar Domínguez, Carlos Fonseca y Luigi Mantovani, el cual consistió en una estrategia de marketing orientada a formar una escena nutrida de bandas que permitiera dinamizar la industria de la música local y que fue pronto replicada por las otras compañías (Tapia & Hernández, 2017).

Si bien dicho movimiento comercial permitió la aparición pública de muchos artistas en concordancia con la aparición mediática de la juventud como valor y nicho de sentido (Tapia & Hernández, 2017, p.107), Denisse Malebrán¹² califica dicho escenario como un momento desfavorable, ya que la dependencia de los artistas hacia los sellos discográficos transnacionales les restaba autonomía a los músicos para desarrollar su trabajo y expresar ciertas cosas, pues en último término, las decisiones respecto a financiamiento (y por ende, la posibilidad de difundir el trabajo y poder vivir de éste) dependían de la gran industria y sus criterios de rentabilidad.

En este panorama, las bandas que dominaron la escena fueron aquellas ligadas a sonidos pop-rock de gran éxito comercial. El caso más destacado fue La Ley, la cual según palabras de Aguayo y Luciano Rojas¹³ destacaba por presentar un producto de parámetros internacionales con una estética más delicada que difería de formas identitarias más marcadas como el grunge. Muestra de ello es que fue la primera banda chilena¹⁴ en ganar un premio Grammy estadounidense.

¹² Líder de Saiko.

¹³ Miembro de La Ley y Saiko.

¹⁴ Y hasta el momento, la única.

De la mano del proyecto de creación y dinamización de una industria local, a finales de la década, la música chilena vivenció un marcado apogeo ligado a la apertura de las discográficas a nuevos sonidos (Cayo, 2015). De este modo, bandas que -en palabras de Claudio Valenzuela¹⁵ debían “crear su historia” en contexto (como ya antes dicho) desfavorable encontraban una oportunidad de ingresar al mercado musical para difundir su trabajo y probar suerte.

Dicho apogeo acabó en 1997, año en que las discográficas redujeron el financiamiento ante las bajas ventas, lo que llevó a varias bandas a dejar de producir material nuevo e incluso desaparecer por falta de financiamiento, lo que da cuenta de una respuesta de los grandes sellos a las transformaciones que se dieron en el mercado, cerrando la puerta a los artistas chilenos entre 1999 (EMI-Warner) y 2001 (BMG) ante el fracaso que terminó siendo -en términos de rentabilidad- la propuesta de la década. De este modo, “*las multinacionales dejaron de apostar por el talento local y se convierten en meras oficinas de gestión de catálogo y promoción, terminando una aventura en quiebra, iniciada una década antes bañados en dinero*” (Tapia & Hernández, 2017, p.109)¹⁶

Cabe destacar que uno de los factores que incidieron en el descenso de las ventas sería muy decisivo en los años que siguen: estamos hablando de la piratería (PNUD, 2002) y la distribución ilegal de música de fácil acceso mediante internet y el formato MP3.

6.3. Internet, el nuevo milenio y la proliferación del modelo indie

La primera década de los 2000 fue un escenario en el cual a) las radios bajaron drásticamente la transmisión de música chilena en su programación y b) producto del descenso de las ventas que percibieron las discográficas a partir de las nuevas formas de difusión y la crisis que supuso para la industria el MP3, los grandes sellos transnacionales dejaron de trabajar con bandas locales (Prado, 2016). Dicha situación obligó a las bandas a reorganizar su forma de producción, pues ante los impedimentos que les ponía la industria discográfica debieron crear sus propios espacios de producción y difusión musical, lo que conllevó una mayor autonomía

¹⁵ Líder de Lucybell.

¹⁶ Cabe destacar que el único gran sello que siguió reportando ganancias durante los primeros años de la década del 2000 fue Warner, pues se encargó de la difusión de los artistas del programa de talentos “Rojo, fama contra fama” de TVN.

y empoderamiento de los artistas en relación a su obra. En dicho empoderamiento tuvieron un rol determinante los nuevos medios de difusión que ofrece internet, ya fueran legales o ilegales.

Tapia y Hernández señalan que paralelamente a la crisis de la industria sostenida por los grandes sellos, empiezan a tomar forma nuevas formas de trabajo artístico, destacando en ello sellos independientes asociados a grupos en particular (Quemasucabeza de la mano de Congelador, o Combo Discos de la mano de Pánico) que pasan de ser instrumentales a las bandas que los montaron a agrupar a distintas propuestas bajo un modelo inspirado en los sellos indie pop europeos y norteamericanos *“en los que la rentabilidad solo es uno de los factores y ni siquiera el principal frente al compromiso artístico”* (2017, p.199). Así también surgen nuevas colectividades, propuestas y medios que empiezan a conformar una escena de infraestructura inicialmente precaria, pero que *“irá dando paso a una profesionalización inesperada en algunos casos, y una mentalidad del Siglo XXI, en el que la carrera artística no viene determinada por la urgencia y el sinónimo de triunfo no es el mismo que para la generación anterior, en la que difícilmente se reconocen”* (Tapia y Hernández, 2017, p.199).

Así, este nuevo contexto de independencia, autonomía y nuevas formas de comunicación transformó la forma en que los músicos pop llevaban a cabo su trabajo. Luciano Rojas lo figura del siguiente modo:

“ya no están los recursos de antes como para tener un videoclip de 35 mm o discos grabados en Nueva York con Record Plan, pero ahora sin duda el weón talentoso puede mostrar lo suyo; no es ya solo lo que se le paró en el hoyo al director”

Junto con ello, los músicos no solo velaron por la autonomía de su producción personal, sino que también formaron nuevas redes de asociatividad y cooperación, de modo que surgen sellos, productores y gestores independientes que le dan un nuevo dinamismo a la escena pop desde un modelo indie, ya sin la necesidad de depender de las discográficas.

En dicho contexto de transformación de la organización, producción y difusión de la música, el internet llevó a la industria discográfica a una crisis fatal, pues al permitir la democratización de la música tanto para los artistas como para las audiencias de formas legales e ilegales, se pone en crisis el modelo de negocio, consumo y relaciones culturales

que sostenía a la gran industria (Cayo, 2015), lo que no es menor considerando las ganancias que percibía globalmente por términos de derechos de autor (Negus, 1992).

En dicho sentido, la transformación de las formas de organización del trabajo artístico a partir del internet supuso una mayor inmediatez, virtualidad e intercambio de información entre usuarios en redes sociales, estableciendo mayor cercanía entre los artistas y las audiencias. A comienzos de los 2000, MySpace fue la plataforma predilecta de difusión para los músicos pop independientes sin sello, como por ejemplo Javiera Mena y Gepe, quienes representan una nueva generación de músicos caracterizados por provenir de familias de clase media sin tradición artística y que desarrollan su actividad de manera autodidacta y autogestionada (Cayo, 2015) por medio de la creación de espacios para el desarrollo de dicha escena por parte de organizaciones autogestionadas que facilitaron la creación de referentes para la identificación común.

6.4. “Chile: paraíso del pop”

En la última década, las formas de trabajo autogestionado y la libre asociación de los artistas ha dinamizado significativamente la producción artística catalogable bajo el género pop independiente en un contexto en el cual las formas de comunicación mediante internet se han masificado e innovado constantemente. En esta línea, Tapia y Hernández señalan que “la concentración de discos debut y de consolidación de bandas que, hasta ese momento, no eran más que conocidas por unos cuantos, más la explosión de reconocimiento internacional y la visión generacional del fenómeno, marca un punto de quiebre en la industria independiente chilena” (2017, p.16).

A tal punto ha llegado esto que Chile se ha posicionado como una potencia del pop en español, siendo declarado en 2011 como “el nuevo paraíso del pop” según el diario El País de España (López Palacios, 2011)¹⁷, la cual puede considerarse como un antecedente empírico de gran valor para la presente investigación, ya que esboza una teorización sobre la identidad de los artistas y su forma de trabajar el arte.

¹⁷ Si bien dicha etiqueta (“*paraíso del pop*”) puede parecer favorable y realzar en cierta medida la notoriedad de la escena, no es aceptada por todos los actores involucrados. Un ejemplo de ello es que Javiera Tapia y Daniel Hernández se refieren a ella como “vergonzosa” y “repetida hasta la saciedad de manera pueblerina y de mirada corta” (2017, p.16).

El reportaje sugiere que la clave para comprender a los nuevos artistas pop radica en que no crecieron en el contexto represivo de la dictadura de Pinochet, por lo que no tendrían interiorizados -como las generaciones anteriores- los tabúes culturales de los noventa ni un compromiso político por la estabilidad democrática que llevó a muchos artistas de la escena pop a abanderarse por la Concertación, pues en palabras de Garretón, el clivaje autoritarismo/democracia ya no hace sentido al dejar de operar la amenaza de una regresión autoritaria.

Además de crecer en un contexto diferente, los músicos se desenvuelven en dinámicas de producción y difusión de sus obras distintas, pues tal como ya ha sido señalado, gozan de mayor autonomía al no depender de sellos discográficos, de modo que pueden tomar sus propias decisiones respecto a proyectos y también pueden tener libre asociación con otros artistas. Así, en los últimos diez años se han profundizado y diversificado las redes de colaboración y difusión en tanto distintos sellos independientes y organizaciones autogestionadas de visibilización y generación de espacios han aportado a dinamizar la escena.

Además de ello, se identifica como un rasgo característico la diversidad de influencias iconoclastas, pues el proceso de globalización se ha consolidado a tal punto que las generaciones actuales se ven influenciados por una infinidad de elementos estéticos foráneos que son resignificados en función de una reivindicación de sentidos, problemáticas y formas de sentir locales, reinterpretando de formas antes impensadas distintos íconos locales.

Además, dicha forma que ha tomado los procesos de globalización en la actividad de los músicos de pop es tomada en cuenta por el documental *Cassette* (2016), donde se caracteriza la actual escena como una reinención del pop de estándar internacional fusionado con rasgos propios de la cultura chilena en tanto viven conectados con diversas influencias de todo el mundo (Cayo, 2015), de modo que puede considerarse como una renovación sonora de fuerte carga simbólica reconocida internacionalmente.

Así también, Cayo agrega que la actual generación de músicos se caracteriza por ser abierta, tolerante, innovadora sin culpa y colaborativa, de modo que tienden a explorar y proponer formas de colaboración entre sus exponentes en diversos contextos, ya sea organizando festivales, grabando en conjunto o compartiendo escenarios. Un ejemplo muy decido de ello

es que Javiera Mena acompañara a Gepe en el Festival de Viña del 2014 y que Gepe la acompañara a ella en su presentación de la versión 2016 del mismo festival.

Como fue dejado entrever previamente, los artistas de la escena no suelen abanderarse con algún partido político, aunque ello no quiere decir que no tengan juicios formados respecto a la agenda pública o que no abracen ninguna causa que suscita movilización social, sino por el contrario. Las transformaciones del contexto sociopolítico tienden en el último tiempo a una politización de la sociedad (PNUD, 2015) al ampliarse el campo de “lo político” (es decir, de lo discutible públicamente) en la sociedad civil, lo que pone en cuestión el estatus quo sin que aumente la militancia en partidos políticos.

Es así que puede comprenderse también a la actual generación de músicos -y más preciso aún, actores involucrados en la escena- como un reflejo de la sociedad desmotivada de las formas que caracterizaron la política nacional desde el retorno de la democracia; como una generación que no necesariamente vota, pero que si tiene un juicio formado y un horizonte político en sus acciones. Esto último es relevante para la investigación social referida a música popular, pues bien señala Semán (2015) que los estudios de música en clave de hegemonía tienden a desconocer las nuevas formas de politización y de construir hegemonía desde nuevos sentidos.

En vista lo mencionado hasta acá, se observa que el pop ha ido perdiendo el estigma de género simple y ha sido asumido como identidad generacional dotada de un potente repertorio histórico de referentes y espacios comunes para la constitución y desarrollo de prácticas y discursos identitarios (Cayo, 2015) desde la independencia y la autogestión que han caracterizado el desarrollo del modelo indie en Chile. En los “tiempos de la politización” de los que habla el PNUD en 2015, esto toma especial relevancia si se entiende el indie-pop como una forma de expresión de una gran variedad de temas abiertos a discusión. (me llamo) Sebastián declara en esa línea que el pop en estos tiempos se debe asumir como “una rebelión al deber ser de una forma y al cantar de ciertos temas”, lo que está garantizado por la autonomía desde la que se posicionan los artistas hoy en día.

Otro elemento muy presente en la escena es el componente de marcada profesionalización de la actividad musical en tanto pretende ser una forma de ganarse la vida, lo que ha sido asumido como una convención por la mayor parte de la escena. Al respecto, la banda Astro

afirma en Cassette que “hay una forma de trabajar común que conduce a lo que se vive ahora”, la cual implica una rutina que se aleja del estereotipo del músico de ritmo de vida ajetreado y de excesos, acercándose más a uno en el cual -en palabras de Gepe a Cassette-, “los artistas se levantan temprano” a trabajar.

Dicho cambio de ritmo se justifica en la obligación que supone para los artistas el estar permanentemente atento y trabajando en vinculación con otros actores, pues la autonomía conlleva la responsabilidad estar atentos a las oportunidades de hacer música sin perder el tiempo y de velar por seguir presentes en la escena, ya que como no cuentan con una maquinaria de marketing (como lo garantizaban las grandes discográficas en los 90), la difusión de la actividad musical corre por cuenta de los artistas, productoras, sellos y gestores independientes (Cayo, 2015) que a pesar de no tener los recursos de la gran industria, si se caracterizan por definir una cadena de especialización y agregación de valor en tanto existe una división del trabajo en función del grado de especialización de cada requerimiento. De este modo, (me llamo) Sebastián afirma que el pop es asumido en la actual escena como una forma de ver la vida no solo en su proyecto musical, sino también en la forma en que se organiza la actividad artística y la música como trabajo.

6.5. “Pop de guitarras”

Según Tapia y Hernández, el camino que ha llevado a que el proyecto de industria indie pop llegue hasta lo acá presentado da cuenta de un patrón de desarrollo histórico que cambia por lustros, afirmando que

“si en el año noventa, el año uno post-dictadura, comienza a conformarse todo lo que cristaliza en el advenimiento multinacional del año 95, en el año 2000 se puede cifrar el colapso de este modelo y la aparición de forma visible de la nueva escena indie. Sobre el 2005, esta escena cristaliza a su vez que con sus primeros objetivos de alcance, que en 2010 explota de manera definitiva. Y, para finalizar, en 2015, emerge una nueva generación de bandas que vienen de otros lugares, referencias y que ven a los anteriores como eso, precedentes a los que no pertenecen” (2017, p.16-17).

La presente tesis apunta a investigar las dinámicas de construcción identitaria de la última escena mencionada: aquella que emerge con fuerza en 2015 y que actualmente se posiciona como el referente actual del indie pop en Chile, de la cual participan proyectos como Niños del Cerro, Amarga Marga, El Cómodo Silencio De Los Que Hablan Poco, Medio Hermano, Planeta No, entre muchísimos otros.

Tal como fue señalado en la problematización, la escena de lo que hoy en día se denomina indie pop o “pop de guitarras” se caracteriza por operar de forma ideológicamente indie en tanto se construye su identidad mediante dinámicas asociativas para la producción musical, la difusión de obras, y la creación y habilitación de espacios para generar y solventar proyectos y, por ende, un circuito alternativo (Zavala, 2017). Ello permitiría, tal como se dijo previamente, generar una escena de bandas de diferentes sonidos e influencias pero que coinciden en tanto comparten una forma de concebir el trabajo musical que les permite compartir espacios y audiencias.

Así también, Zavala (usando definiciones de Bannister) señala que los proyectos convergen en un doble juego estético al definir el sonido común de la escena como “drone” en tanto apunta a la repetición de sonidos, y “jangle” al apuntar al juego de guitarras rasgueadas y arpegiadas con diferentes efectos generados mediante pedales (lo que da cuenta de la necesidad de los artistas por tecnificar su sonido).

Socialmente, es posible identificar en el marco de la investigación de Zavala, una serie de convenciones entre los artistas de la escena que -a modo de antecedente empírico- permite esbozar un marco de entendimiento respecto a cómo se construye su identidad en la escena:

- a) En un primer lugar, identifica una cultura de timidez y la emergencia de la música como única forma validada -por los artistas- de poder expresarse públicamente, lo que tiene que ver con la necesidad de expresar algo y, por lo general, con la temprana relación con un instrumento.
- b) En segundo lugar, se identifica que la compleja tarea de distribuir el tiempo entre el trabajo artístico, los estudios profesionales y la subsistencia económica. A raíz del aumento de la cobertura de la educación superior en la postdictadura y la consecuente orientación cultural interiorizada de ser profesional (o técnico profesional) como algo socialmente obligatorio, los artistas que conforman la escena suelen ingresar a

estudios superiores, pero no siempre culminarlos. Así, ante un mismo escenario en el cual la música se posiciona como proyecto de vida, algunos estudian para financiar el trabajo artístico, otros estudian algo ligado a la música, mientras que otros desertan al no encontrar el sentido a desarrollar una carrera profesional para subsistir ante la posibilidad de -derechamente- profesionalizar su proyecto de vida y por ende, apostar a vivir de la música.

- c) En tercer término, se distingue como convención la profesionalización de la actividad musical y la formación de una ética en torno a la actividad musical como actividad laboral, pues no se considera a la música como un hobby, sino como un trabajo y por ende, tiempo de vida invertido, lo que requiere de una organización temporal que permita desarrollar el proyecto de manera sistemática; como así también la generación de excedentes económicos se orienta a la inversión en equipos para perfeccionar el sonido y tener una mayor posibilidad de experimentación.
- d) Un cuarto punto de encuentro sería el rechazo hacia las lógicas de competencia entre proyectos que imperan -según él observa- tanto en los concursos públicos de los proyectos institucionales como en los espacios televisivos de talento. Si bien ya se ha dicho bastante que el valor que se identifica como primario es la asociatividad horizontal y la autogestión, Zavala afirma que se ven las vías institucionales de financiamiento como una vía necesaria pese a no ser segura, lo que implica una visión estratégica acerca de la relación entre arte y Estado.

Además de ello, Zavala distingue dos oleadas del indie-pop santiaguino, las cuales ocurrieron en 2010 y 2014 en Puente Alto y La Florida¹⁸ a partir de ciclos y festivales realizados en casas y centros culturales de la zona (siendo el emblema de la escena el Centro Cultural Rojas Magallanes), lo que da cuenta de un origen caracterizado por la emergencia a partir de la autogestión y la carencia de recursos. A medida que dicho modelo fue desarrollándose y logrando congregarse a una colectividad identificable como escena, fueron surgiendo organizaciones colaborativas que se encargaron de la apertura de espacios para la realización de ciclos de visibilización de proyectos y formación de redes.

¹⁸ Si bien Zavala intenta explicar la emergencia de la escena en la periferia sur-este de Santiago desde la contingencia, el factor económico y la vinculación afectiva por estar lejos del centro, considero que no queda bien fundamentado y es una pregunta que amerita re-plantearse.

En el curso de la formación de organizaciones e iniciativas para el desarrollo de la producción y difusión musical, Zavala es enfático en señalar que -tal como fue señalado con anterioridad- no todo corre por cuenta del artista, de modo que la vinculación también se orienta hacia la especialización. Así, los sellos independientes, las ferias de ilustración y los festivales han tomado la batuta en formar un intento de industria independiente.

El medio “Culto” de La Tercera publicó el 28 de Junio de 2017 una nota titulada “Cómo - sobre- viven los sellos nacionales” (Carvacho, 2017) , en el cual se da cuenta de un encuentro entre varios sellos discográficos independientes presentes en la actual escena indie-pop. En ella se evidencia que todo el mundo del arte de la escena se caracteriza por la independencia como definición identitaria. Al respecto, Diego Sepúlveda del sello Cazador afirma que “ninguno de los artistas que hay en estos días va a ser firmado por sellos grandes, cuando nosotros partimos ya se había acabado ese boom y ahora ni hablar”, mientras que Daniel Hernández de Sudamerican Records agrega que “no es una elección ser independiente” y que “todo en Chile es independiente, no existe otra industria”.

Del mismo modo en que se identifica eso en el caso de los sellos, también es posible extenderla al resto de las iniciativas de organización en la escena indie-pop, pues sucede lo mismo para la creación de espacios como ferias, festivales y recitales, de modo que es posible identificar la problemática de la independencia como un tema transversal a la escena y que si bien la articula, no necesariamente la cohesiona plenamente.

Lo anterior refiere a que la definición identitaria de independencia implica proyectos definidos y diferentes visiones sobre el carácter de “ser independiente” que entran en conflicto, pues implica tener definiciones respecto a la existencia (o no) de una industria local independiente y la relación que tienen las organizaciones desde su independencia con marcas e instituciones. Ello implica que cada organización, formada a partir de dinámicas de asociatividad y especialización ya mencionadas, represente un proyecto para la realización, visibilización, producción, difusión y generación de espacios para el desarrollo de la obra artística, su vivencia como experiencia significativa para las audiencias y la creación de valor desde la mediación que toma lugar entre artistas y audiencias.

7. Discusión Teórica

7.1. Hacia una sociología del valor simbólico: ¿Cómo entender la relación entre la sociología y la música?

La relación entre sociología y arte musical se puede enmarcar desde las discusiones relativas a la sociología del arte y la cultura y del valor simbólico. Al respecto de ello, es posible observar que es un campo de estudio en el cual coexisten diversas generaciones que en su distinta consideración respecto a la relación entre arte y sociedad, dan forma a una marcada heterogeneidad de criterios de exigencia (Forné, 2017).

Profundizando en eso, Heinich acuña la distinción entre tres escuelas de la sociología del arte: la primera que concibe el arte y sociedad como disyuntiva, la segunda que concibe el arte como reflejo de la sociedad (denominada “historia social del arte”) y la tercera que entiende el arte como sociedad en tanto producto y productor de ésta. En dicho plano, la presente investigación se sitúa desde la tercera corriente. Así, el paradigma desde el que se sitúa la investigación es la de estudiar la doble dinámica del arte que se hace y la sociedad que se transforma (Pequignot, 2017, p.35-36), pues la obra de arte y el valor simbólico que ésta contiene no es solo un producto condicionado por ciertas estructuras contextuales, sino que también la transforma del modo en que “modifica la sensibilidad de una época, marca memoria y define su cultura” (Pequignot, 2017, p.50-51).

En vista de ello, Passeron plantea para la sociología del arte la necesidad de tratar el valor simbólico y su estructura como objeto, lo que implica la tarea de movilizar el conocimiento de los poderes sociales y simbólicos de la legitimación para explicar la producción social de las diferencias (Passeron, 2017, p.72). Con ello, asume también que la sociología del arte existe en tanto puede establecer relaciones entre las estructuras de las obras y las funciones internas de sus elementos, y las estructuras del mundo social en el cual su creación, circulación y recepción cumplen alguna función (Passeron, 2017, p.69). Desde ahí, se asume que la sociología del arte debe ser una sociología del valor simbólico que no sea determinista, pues debe considerar que la interpretación debe ser siempre en relación a un contexto situado y complejo.

La consideración de la sociología del arte y la cultura como una sociología del valor simbólico pareciera ser una tendencia en las perspectivas contemporáneas que han ido

tomando lugar en dicho campo. Leenhardt plantea que el proceso de la producción del valor debe entenderse como un elemento del sistema global de reproducción social (Leenhardt, 2017, p.76). Desde esa vereda, plantea como objeto el conocer las diversas modalidades mediante las cuales las sociedades confieren valor a las obras simbólicas, es decir, estudiar las formas objetuales que toma la realidad social concebida desde el valor simbólico bajo circunstancias históricas específicas (Leenhardt, 2017, p.79).

Luhmann (2006) plantea que el arte es un medio de comunicación simbólicamente generalizado en tanto probabiliza la aceptación de la oferta comunicativa a partir del desarrollo de códigos especializados, aunque al mismo tiempo que reduce la complejidad de la comunicación, produce también nuevas diferencias. Así, el arte como la vivencia del actuar del artista hace aparecer al mundo de una forma contingente de sentido, siendo dicha forma una ficción de realidades posibles objetivada en sí misma. De este modo, el papel que juega el artista como quien posibilita la aparición de realidades y sentidos que estaban solo como potencialidad (Bastide en Péquignot, 2017, p.35) evidencia que el artista como actor situado en un contexto particular, cumple una función crítica en el campo de lo simbólico a partir de la visibilización de formas de sentido mediante la constitución objetual de obras como formas contingentes e ideales de la sociedad (Leenhardt, 2017) y que su actividad es un proceso abierto de creación y orientación de una forma objetivada a determinados sentidos en constante creación (Elias en Dutheil-Pessin, 2017, p.146).

En este sentido, la obra de arte como forma objetual contingente de valor situado puede entenderse como una re-simbolización de lo social mediatizada por instrumentos y las formas que éstos toman históricamente, como así también de la misma realidad desde la que se sitúa el artista. Así, hablar de re-simbolización implica dar cuenta de que el artista reflexiona sobre lo social desde la posición que ocupa en la sociedad, por tanto su elaboración artística se confronta con la sociabilidad de lenguajes, formas e ideas que se desarrollan históricamente en las sociedades, y es precisamente el carácter histórico de la obra como producción el que abre la posibilidad de una constante reformulación de nuevas formas de manifestación de sentido (Leenhardt, 2017, p.84).

Desde dicho marco epistemológico es posible hacer una sociología de la música como una sociología del valor simbólico, pues el hecho musical se entiende como hecho cultural en

tanto la música, como elemento dinámico, participa en la vida social de las personas (Martí, 2000). Por tanto, debe estudiarse en relación al ambiente cultural en el que emerge y la forma en que forja valores, prácticas y significados (Armenta López, 2015).

Siguiendo en esta línea, la música se puede entender como obra en tanto fuente que transforma al ser en cuerpo y espíritu (Dutheil-Pessin, 2017, p.137) al combinar rítmicamente sonidos para expresar emociones (Martí, 2000), pero ¿en qué sentido? Si bien puede leerse cierta ambigüedad en dicha consideración, nos permite hacer un marco general para comprender el alcance de la música como cultura.

La música puede entenderse como un artefacto cultural al cual se le pueden investir múltiples sentidos y circula de modos disímiles en función de una desigual distribución de capitales y diferentes expectativas culturales (Bourdieu en Frith, 2001), de modo que lo musical y lo social convergen al funcionar la música como un vehículo cultural que moviliza y figura formas de sentir (De Nora en Entwistle, Ríos, & Lozada, 2012). Esto hace de la música una forma de construir, expresar y movilizar sentidos abiertos y dinámicos, los cuales toman su lugar en la cotidianidad y pueden llegar a articular prácticas y colectividades. Con esto se resalta la función estética y ética de la música, como también epistémica en tanto al operar como medio de comunicación contribuye a delinear formas de socialización (Martí, 2000).

De este modo, la música como forma cultural cumple una función en relación a su tiempo y espacio, construyendo históricamente comunidades y prácticas (Finnegan en Martínez Noriega, 2009), lo que lleva a configurar colectivos que organizan socialmente las diferencias que fundamentan su definición identitaria, lo que hace que toda música sea étnica¹⁹ (Martí, 2000) al generar redes de identidades mediante su consumo y vivencia (Entwistle, Ríos, & Lozada, 2012).

Es desde esto que se hace énfasis en la capacidad de agencia de la música, pues su capacidad de orientar la producción de emociones, prácticas corporales y conductas (DeNora en Semán, 2015, p.140) se imbrica con la sociedad en un proceso de mutua constitución al punto de

¹⁹ Se utiliza el concepto “étnico” para referir a la capacidad que tiene la música y la cultura de organizar colectividades del mismo modo que lo utiliza Martí (2000). Considerando ello, se define el concepto de etnicidad como la organización social de las diferencias enunciadas respecto a otros colectivos y referentes culturales.

involucrarse en diversas dimensiones de agenciamiento social que posibilita formar colectividades, por tanto la acción social puede ser musical (Semán, 2005, p.141). Es por esto que la propuesta de investigación se sitúa desde un enfoque sociomusical, pues los medios por los cuales la producción musical también forman parte de los efectos que ésta produce (Hennion, 2010).

Respecto a la capacidad de agencia de la música, Martínez (2009) identifica cinco dimensiones: a) es un objeto anclado a un tiempo y espacio determinado; b) es un espacio de mediación social; c) produce representaciones sociales; d) estructura grupos y prácticas; y e) es un fenómeno de comunicación social en tanto usa un lenguaje codificado para expresar sentido de grupo.

Así también, Frith resume la capacidad de acción de la música como forma de ser y de atribuir sentido en el mundo (Martínez, 2009, p.179), planteando cuatro dimensiones de las funciones sociales de la música: a) crea identidad; b) maneja sentimientos; c) organiza el tiempo; y d) evoca la idea de su posesión y apropiación por parte de quien la escucha (Frith, 2001), a lo que agrega también la capacidad de la música popular de crear la comprensión de lo popular según su contexto y constituirlo como referencia.

En consideración de esto, Martí (2000) señala que la música como forma de valor adquiere relevancia para las sociedades en las que se desarrolla en tanto la interacción de sus significados, usos y funciones permite asociarla a algo más allá de sí misma. De este modo, el valor del signo se extiende al valor representacional de ideas y sentido al ligarse las significaciones a creencias, actitudes y valores. Dicho de forma más precisa, la idea de relevancia social apunta al grado de imbricación y los efectos de una música en el contexto social, por lo cual poner atención en ello permite un conocimiento más fiel de la vida musical de una colectividad en cuanto la música como forma simbólica polisémica se vive socialmente.

Así también, la relevancia dada a partir de un contexto a ciertas formas culturales por sobre otras también se traduce en la música, de modo que los significados y sentidos que se ponen en juego en la música son válidos solo para la colectividad en la que se enmarca, de modo que también se abre la posibilidad a la negación de validez de ciertos valores en un momento dado. Martí señala esto como “patrón de rechazo” y apunta a que el valor musical también

puede ser negado ya sea por algún elemento, una idea, su ámbito de pertinencia y su ámbito de incumbencia (Martí, 2000, p.97), los cuales tienden a encontrar su base en criterios extra musicales de orden simbólico y social. Respecto a ello, cabe destacar la función identitaria del patrón de rechazo en tanto las distintas colectividades que coexisten en una sociedad estratificada se diferencian a partir de dichos patrones, lo que se engloba en procesos mediante los cuales valores sociales divergentes se configuran históricamente y constituyen el sentido de acciones colectivas que permiten a las colectividades configurarse a partir de los productos culturales que toman forma en dichos procesos, siendo la música uno de ellos.

En vista de aquello, es posible dar cuenta de la relevancia del valor simbólico para la construcción de formas de agenciamiento de individuos formando colectividades, siendo la identidad una de éstas en tanto el valor simbólico permite crear sentido de diferenciación como un sentido de identificación (Martínez Noriega, 2009, p.171).

7.2. Escena musical indie-pop

Cuando se habla de escena musical se hace referencia al sistema de relaciones entre grupos en torno a un determinado estilo musical en tanto constituyen un espacio cultural orientado en torno a asociaciones estéticas y musicales en un contexto particular (Straw en Bennett, 2004). Así, puede considerarse como un concepto más preciso que el de subcultura, pues además de ser más abierto y flexible, ofrece la posibilidad de examinar la reciprocidad de la producción y la recepción musical, lo que según Moulin es parte importante del campo de estudio de la sociología del arte (Pequignot, 2017, p.37).

Becker (2008) acuña el concepto de mundo del arte como las estructuras sociales en las que el arte se produce, distribuye y consume, de modo que se constituye como una red de cooperación que permite la existencia de la obra como trabajo que sigue patrones de actividad colectiva. En consideración de dicha definición, es posible entender el concepto de escena como un mundo del arte que crece alrededor de un determinado género (Bennett, 2004), conformándose como una red compleja de gente implicada en el proceso productivo (Stahl en Bennett, 2004). Estas redes se sostienen en una serie de convenciones compartidas por sus integrantes. En vista de ello, el público al formar parte de la escena va formando y adoptando ciertas convenciones que permiten formular juicios a las obras (Becker, 2008).

Bennett (2004) distingue tres tipos de escenas: locales, translocales y virtuales. Las escenas locales se caracterizan por ser redes locales situadas que se sitúan en un contexto en particular forjando en cierta medida comunidades como un espacio de identificación, el cual no está libre de superposiciones y contradicciones, ya que se conciben como abiertas, inacabadas y conflictivas (Cohen en Bennett, 2004). En tiempos de globalización, la apertura de las escenas locales estaría caracterizada por la resignificación de flujos globales a contextos locales particulares en tanto se tornan significativos tanto para los artistas como para las audiencias (Mitchell en Bennett, 2004).

Tal como se evidencia en la última idea, en los tiempos actuales resulta casi imposible hablar de lo local sin dar cuenta de la influencia que tiene en dicho espacio lo global. Así, Bennett habla de escenas translocales a partir del transregionalismo. Slobin se refiere a dicho concepto para dar cuenta que las innovaciones y apropiaciones locales ocurren simultáneamente en distintos lugares, siendo los medios de comunicación un facilitador determinante de ello (Slobin en Bennett, 2004).

Tal como fue planteado en la problematización y los antecedentes, las nuevas tecnologías de la información transformaron las condiciones de producción, difusión y consumo musical, y en lo que ello respecta, internet se ha constituido como el espacio sin fronteras predilecto para compartir información, de modo que soporta también el espacio virtual de la escena yendo más allá del espacio físico, convirtiendo lo virtual en un espacio de sociabilidad propiamente tal.

Así, es posible dar cuenta de que las escenas locales emergentes hoy en día se constituyen a partir de una constante resignificación de lo global a un contexto y formas de sentido particulares, lo cual permite crear nuevas formas de música popular a partir de una redefinición de lo que significa la popularidad para la escena en la cual se desarrolla (Frith, 2001), constituyendo de ese modo nuevos referentes (Martí, 2000) cada vez más particulares y diferenciados de la popularidad en tiempos de independencia y autonomía de producción artística.

En vista de ello, la redefinición de la popularidad según la emergencia de escenas en contextos particulares dibuja una permanente resignificación de los géneros a partir de los cuales se configuran las escenas, pues las fronteras entre grupos y géneros artísticos son

imprecisas y cambiantes en el tiempo y espacio (Moulin, 2017). En este aspecto, la escena indie pop es una clara muestra de una redefinición de lo que se entiende por lo indie y lo pop.

Generalmente, las teorizaciones respecto a escenas musicales pop están muy ligadas -ya sea por desactualización o por prelación- a la idea de lo pop como un fenómeno netamente vinculado a la gran industria del entretenimiento, lo que las convierte en imprecisa históricamente. Martínez Noriega (2009) postula que el pop usa estructuras de valor simbólico para sostener discursos de consumo (en tanto es el referente de popularidad de la gran industria del entretenimiento en la sociedad de masa) que suelen dirigirse a la población juvenil (Baudrillard en Martínez Noriega, 2009), la cual generaría prácticas de vinculación a partir de la sucesión de etapas entre el acercamiento a la imagen pública del popstar, la motivación subjetiva a seguirlo y el consumo anclado en la identificación con el artista. Así, Martínez remite la creación de sentido mediante el pop a la conformación de colectivos a partir de acciones sociales generadas por el consumo (2009, p.174).

Las consideraciones de Martínez respecto al pop ligado a la gran industria no son incorrectas, pues en tanto los actores culturales y económicos se encuentran en constante interacción en el proceso mediante el cual se constituyen los valores artísticos (Moulin, 2017, p.108), el marketing y la publicidad en torno a los productos artísticos llevan a darle carácter de estrella al artista, celebrando su estilo de vida y carrera al tiempo que se le exige una producción abundante y representación constante (Moulin, 2017, p.113). Dicho proceso termina por constituir un negocio muy rentable para la industria del entretenimiento al constituir constantemente nuevos referentes, pero de todos modos, Martínez cae en la imprecisión de generalizar dicha tendencia a toda producción musical que se plantea como pop al solo hacer referencia al mainstream de la gran industria, por tanto resulta siempre necesario historizar los procesos mediante los cuales se constituyen los géneros musicales, pues en el caso chileno no se puede dissociar del modelo indie.

Lo cierto es que un género musical no se define netamente por una forma musical permanente en el tiempo, sino que se debe entender como un fenómeno social más complejo. En esa línea, Ruiz Rodríguez (2015) plantea que los géneros musicales se definen a partir de la síntesis de tres dimensiones: a) el contexto en el cual se crean, considerando el espacio y el

público al que va dirigido: b) la instrumentación como sonoridad que contribuye al reconocimiento del género; y c) las formas musicales en sí mismas.

Por ello, la propuesta apunta a estudiar una escena local emergente que se apropia de los elementos sonoros del pop para hacer música de forma independiente desde formas distintas de sentido y organización. Así, podría hablarse de la escena indie-pop como una resignificación constante que, al no vincularse a la gran industria y a sus formas de consumo, podría llegar a redefinir lo que se entiende por pop desde lo indie en Chile. Si bien este tema fue tratado en la presentación de antecedentes empíricos, cabe rescatar el trabajo de Claudia Cayo (2015), quien en una de las pocas teorizaciones que se han realizado al respecto propone cinco convenciones que caracterizan la escena chilena:

- a) El desprejuicio de la música pop, lo que permite considerarlo como un género maleable de concepción cosmopolita relacionado a canciones de estribillo y sonido pegajoso, y que experimentan sin tapujos con diversos estilos musicales al tiempo en que se deja de lado el prejuicio del pop como género netamente comercial.
- b) Los mundos interiores constituyen la materia prima de la composición por sobre los discursos sociales, los que estarían más influenciados por experiencias personales que por temas sociales y políticos. Si bien puede ser discutible, Cayo (2015, p.148) apunta que lo político de esta generación no está dado por el arte en sí, sino en cómo se hace el arte, estando lo político ligado a la opción de trabajar con independencia para forjar una industria local.
- c) Los parámetros del éxito han cambiado, pues el internet facilita de tal manera la difusión mediante fórmulas legales e ilegales que el éxito se mide a partir de la cantidad de visitas, oyentes y descargas de las obras.
- d) La autogestión como paradigma en tanto el internet y la capacidad de trabajo y disciplina personal cobran especial relevancia. El músico tiene libertad para componer y crear acorde a sus necesidades, impulsos y motivaciones, lo que da cuenta de una marcada independencia que se asume como una manera política de ver la música.

- e) Existe la tendencia a evocar lugares de origen, lo que permite exponer historias personales y poner en juego una reivindicación identitaria al evocar el imaginario de lugares comunes mediante sonidos.

7.3. Música y construcción de identidad

Es una idea común a varios autores la de que la sociedad moderna tiende a la diferenciación y a la individualización cada vez más fragmentada. Luhmann (1997) afirma que el problema de la sociedad moderna es que se identifica como algo diferente al pasado, construyendo su identidad autorreferencialmente por medio de la producción constante de otredad, lo que lleva a una complejización cada vez mayor de la realidad social.

En una sociedad post-industrial globalizada se producen sujetos cada vez más diferenciados que se articulan en torno a los ejes de la cultura y lo social, lo que implica que la constitución de sujetos sociales obedece cada vez más a criterios particulares. En vista de ello se puede decir que sobre todo en la presente década la tendencia apunta a la politización de lo personal al punto de ampliar el campo de lo político y, por ende, ampliar el campo de lo discutible en sociedad (PNUD, 2015).

Ante dicho escenario, problematizar temáticas ligadas a la identidad resulta pertinente, ya que, tal como señala Kaufmann, el proceso de constitución identitaria está marcado históricamente e intrínsecamente en la modernidad, puesto que la desestructuración de las comunidades provoca una tendencia a la individualización de las sociedades, siendo este un contexto en el cual los individuos deben adaptar las dimensiones de su identidad a las circunstancias sociales para crear lazos sociales (Martínez Noriega, 2009).

En la misma línea, Giménez (2010) plantea que la identidad se ha convertido en un problema característico de las sociedades modernas occidentales y se ve dinamizada por los procesos de globalización, desembocando en una fuerte individualización que sería la característica principal de la modernidad tardía. Así, el advenimiento del individuo como centro de sentido en la sociedad moderna es lo que suscita el interés por “lo personal, lo íntimo y lo subjetivo; el interés por lo multicultural, y por supuesto, el interés por la identidad personal” (Crespi en Giménez, 2010).

Debido a la relevancia cada vez mayor otorgada a las problemáticas referidas a la identidad en ciencias sociales, no existe una definición única sobre a que hace referencia el concepto, aunque si hay un consenso: la identidad se entiende como un proceso de diferenciación continuo e inacabado (Hall en Entwistle, Ríos & Lozada, 2012) mediante el cual los individuos se apropian mediante la identificación de repertorios diferenciadores y definidores de unidad y especificidad (Giménez, 2003, p.5) y que se definen en término de devenir y de proyecto inacabado (Hall, 2001).

Considerando lo anterior, la identidad se entiende ligada al concepto de colectividad al otorgar la conciencia de pertenecer a un grupo humano definido por atributos socioculturales compaginados con una percepción subjetiva del grupo y un sentimiento de colectividad (Gómez Muns, 2008, p.7), de modo que la cultura de la diferencia también es un campo organizado socialmente que opera como marco de referencia e identificación para los individuos (Martí, 2000) en un contexto de coexistencia de diversos entramados culturales (Martí, 2004).

Giménez (1997) define el concepto de identidad como una forma de subjetivación de la cultura, la que se entiende como la organización social del sentido que se interioriza y objetiva en contextos específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2003, p.5). Así, la identidad sería el proceso subjetivo y auto-reflexivo por el que los sujetos definen sus diferencias respecto a otros auto-asignándose repertorios de atributos culturales valorizables y relativamente estables, lo que requiere de reconocimiento público para su existencia (Giménez, 2003, p.9-10) (Melucci en Martínez Noriega, 2009).

Hablar de cultura es hablar de los códigos compartidos por los miembros de una sociedad (Geertz en Martí, 2000); es hablar de los elementos y significados que nos asemejan y distinguen en ella (Giménez, 2010), los cuales se manifiestan en acciones, ideas y productos (Martí, 2000). En ese sentido, puede plantearse la identidad como una forma de subjetivación de la cultura en tanto ésta se basa en una construcción de subjetividad a partir de la diferenciación discursiva, moral y estética de una otredad (Hall, 2003), siendo un proceso de subjetivación específico, distintivo y contrastativo (Giménez, 2003).

Por su parte, Ramírez (2006) define la identidad como una matriz intersubjetiva que se funda en el espacio de lo social por medio del reconocimiento a través de discursos y prácticas

sociales, constituyéndose así en redes de significados compartidos que propician un sentido de pertenencia e inciden en prácticas y autopercepción (Ramírez, 2006, p.248). De este modo, la identidad se entiende como una construcción social que toma forma en los distintos contextos en los cuales se desenvuelven los individuos, quienes reconocen a los otros y a sí mismos en el espacio de lo social y configuran una red de sentido. Esto está en la misma sintonía con lo que plantea Castells (2005) al definir la identidad como un principio de autodefinición referido al proceso por medio del cual los actores sociales construyen el sentido de su acción en torno a un conjunto articulado de atributos culturales, al que se le da prioridad por sobre otras categorías de sentido de acción.

Tamayo y Wildner (2005) plantean que la identidad se entiende como una construcción de sentido que requiere significación y reafirmación constante en tanto los significados se producen en la acción colectiva de los actores y la red de relaciones que estos desarrollan, de modo que es una forma cultural compleja que refleja las contradicciones sociales de la vida cotidiana. Los autores van más allá y plantean que los elementos que caracterizan a la identidad son a) el reconocimiento entendido como el concepto del “yo auténtico”; b) la pertenencia al definirse un dominio simbólico y una apropiación de espacios al formar parte de algo; c) la permanencia como un componente de temporalidad; y d) la vinculación a partir de las interacciones sociales y simbólicas que configuran una intersubjetividad.

En consideración del carácter diferencial de la identidad, Solie señala que la cultura constituye diferencias que entendemos y establecemos en la vida cotidiana (Solie en Martí, 2000, p.175), las cuales no deben naturalizarse, sino considerarse como constructos históricos (Martí, 2000, p.180). De este modo, la diferenciación no es azarosa, sino que obedece a un contexto particular desde el cual se sitúan los individuos.

Esta última idea es importante, pues si bien puede considerarse como un proceso mediante el cual los individuos se diferencian por medio del discurso (Hall, 2003) entendido como prácticas lingüísticas y no-lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder (Laclau y Mouffe en Vila, 1996), no debe dejar de considerarse que las prácticas discursivas siempre están situadas en un contexto material desde el cual las formas de diferenciación construidas históricamente tienen sentido. Hoy en día, dicho contexto se caracteriza por una fuerte individualización en

tanto la globalización remarca las diferencias (Revilla, 2011) al orientar la tendencia a identidades más fragmentadas. De este modo, la propuesta descarta que, tal como señala Vila, las identidades tengan un origen netamente discursivo, pero rescata de las posturas discursivas que las identidades se construyen a partir de la configuración de narrativas identitarias que permiten comprender el mundo desde una trama argumental (Vila, 1996).

El concepto de narrativa identitaria resulta clave para la investigación referida a construcción identitaria, pues implica una narración selectiva de episodios referidos al autopoicionamiento de los individuos en la apropiación de repertorios simbólicos (Entwistle, Ríos, & Lozada, 2012) que desde la ordenación de eventos en una secuencia lógica (Novitz en Revilla, 2011) permite ordenar el mundo a partir de un relato que permite a los individuos historizarse no solo en relación al pasado, sino también a futuro figurando un proyecto (Revilla, 2011). De este modo, se considera el proceso identitario desde la selección de “lo real” que configura la trama narrativa y permite hacer entendible la realidad para quien la figura (al asumir el individuo un repertorio simbólico) como para los demás (en cuanto la identidad requiere del reconocimiento público para validarse y requiere de otros para actualizarse) (Vila en Revilla, 2011).

Ahora, ¿Cómo se construye la identidad? Después de revisar distintas posturas, es posible encontrar una síntesis de la mayoría de los elementos presentes en la discusión en Tamayo y Wildner, quienes plantean que existen tres formas que se entrelazan para la construcción de identidad y que son los que se consideran para los objetivos de esta investigación: a) oposición, b) historicidad, y c) conflicto.

- a) Cuando se habla de oposición, los autores hacen referencia a la construcción de identidad mediante la autoafirmación del yo en relación a otro, siendo por tanto una afirmación a partir de la negación de la otredad (“yo soy lo que soy porque no soy eso otro”). Es, a fin de cuentas, la dimensión de diferenciación que opera como base de la identidad.
- b) La construcción de identidad a partir de la historicidad da cuenta de las proyecciones de los individuos en tanto los sucesos del grupo o el individuo adquieren un sentido de peculiaridad en el tiempo y espacio. Esto se entiende de forma más clara al hacer la diferencia entre cotidianidad e historicidad, considerando el primer concepto como

la experiencia inmediata y el segundo concepto como la definición de un proyecto (“querer ser”). En esta forma, el contexto social toma vital importancia al ser comprendido como un marco de ubicación y de relación de carácter abierto e incompleto, siempre modificado en función de un proceso activo de construcción identitaria.

- c) La construcción de identidad a partir del conflicto refiere a un proceso marcado por disputas, tensiones y antagonismos que surgen no solo en relación al otro, sino también en el interior mismo de la identidad. En esta forma se da cuenta de la disputa como un discurso antagónico al discurso hegemónico dominante que promueve la supresión de la diferencia, lo que permite plantear la identidad como conflictiva y contradictoria, pues no es homogénea, sino que da cabida a diferencias en su interior. Por consiguiente, da cabida a una tensión latente entre cohesión y distensión del colectivo, pues una identidad es disputada por diversas formas de interpretar y constituir el proyecto histórico que pretenden como horizonte normativo.

En vista de todo esto, ¿a qué nos referimos al hablar de identidad sociomusical?

Tal como se ha dicho hasta ahora, la música como forma cultural y por ende, de valor simbólico permite comprender prácticas y dinámicas sociales a raíz de que cumple diversas funciones respecto a la atribución y construcción de sentido y formas de organización del sentir en relación al contexto en el cual los individuos se sitúan. Ello hace énfasis en que la música es un artefacto de gestión del tiempo que dota de coherencia y organiza eventos en un marco temporal (Cano en Revilla, 2011), de modo que actúa como repertorio para la construcción de narrativas identitarias a partir de las funciones sociales de la música antes mencionadas.

Así, la música como cultura permite que colectividades construyan su identidad a partir de prácticas musicales y/o que usen la música para reforzar formas identitarias concebidas previamente (Armenta López, 2015) en tanto como hechos culturales articulados en constante proceso de conflicto y negociación, la música da forma a entramados culturales diferenciados que permiten la articulación a partir de la existencia de puntos de referencia comunes y la interacción mutua entre quienes se apropian de dichos referentes (Martí, 2004).

Del mismo modo en que ha sido remarcado a lo largo de la propuesta, el asumir un enfoque sociomusical implica considerar la música como agencia central a partir de la capacidad del valor simbólico para configurar prácticas y significados. Así, hablar de identidad sociomusical implica considerar que la música es una producción social, cultural e histórica que no puede existir fuera de la sociedad y que es un discurso social que, por medio de la emotividad, produce una identidad (Ramírez, 2006, p.261). Con ello, se remarca el énfasis en comprender las identidades como redes de asociaciones vinculadas entre sí mediante emociones relacionadas y activadas por la música (Crozier en Revilla, 2011), la cual refuerza el sentimiento de colectividad en relación a lo que denota (Martí, 2000, p.150) y la noción de historicidad y compromiso con ella a raíz de que el arte es para el colectivo memoria y proyecto (Francastel en Leenhardt, 2017, p.85).

Tras lo anterior, se puede afirmar que la música no construye identidad solamente a partir de su consumo a partir de la identificación con un referente, sino que permite compartir formas de sentir y vivir al construirse sentido para la identificación colectiva según su contexto mediante ella. La música es una forma de expresión común y de diferencia (Bohman en Martínez, 2009) y por tanto, la construcción de identidad a partir de su vivencia no es un proceso pasivo, sino que implica el desarrollo de a) sentido de pertenencia en relación a una escena; b) definición a partir de la diferenciación con la otredad; c) grado de compromiso con los referentes apropiados y su proyecto; d) memoria histórica; e) espacios sociales específicos para la interacción; y f) prácticas colectivas que se constituyen como simbólicamente relevantes para la autoafirmación identitaria (Ramírez, 2006).

8. Hipótesis

Si bien este es un estudio exploratorio, se han diseñado hipótesis a nivel general y tentativo fundadas en base a dos criterios, a saber: revisión bibliográfica y observación participante en terreno. En función de ello, se formulan las siguientes hipótesis:

- a) La identidad de la escena no es homogénea, por tanto no hay una sola forma de vinculación identitaria con la escena. De todos modos, todas debiesen de compartir la base ideológica de lo indie (es decir, autogestión, colaboración horizontal para la generación de espacios y la oposición al mainstream) que le permite encontrar puntos de referencia común para la diferenciación (aun cuando la independencia no tiene una

sola definición) y su visibilización por medio de la creación de una estética pop mediante las redes sociales de internet, de modo que en la escena la sociabilidad se desarrolla tanto en el plano local, translocal y virtual.

- b) Uno de los aspectos principales de los proyectos histórico-normativos que se han posicionado en la escena es la erradicación de prácticas machistas y de referentes denunciados por violencia de género, de modo que es posible que un foco de tensión en torno a la definición identitaria de la escena es el cierre social realizado por instancias organizadoras (principalmente medios de comunicación, ferias de ilustración y festivales) hacia personajes señalados como *funados*, los que son públicamente vetados de la escena al perder su legitimidad social.

9. Marco metodológico

9.1. Tipo de diseño

Debido a que la investigación pretende comprender los proyectos de identidad sociomusical en torno a la escena indie-pop santiaguina del período ya mencionado mediante la comprensión de las narrativas que organizan el discurso de los actores que se desenvuelven como organizadores y/o gestores, el tipo de diseño a realizar es de tipo cualitativo. Dicha decisión se fundamenta en el enfoque de comprensión de significados subjetivos y del sentido atribuido por los sujetos a sus vivencias en contexto a partir del habla individual, la cual tiende a relacionarse con la palabra grupal (Canales, 2013).

La decisión se justifica en la centralidad que toma el discurso en la investigación, ya que a partir de la relación de frases entre sí en un contexto situacional, el discurso deja entrever las representaciones sociales de la colectividad desde la que se sitúan los sujetos. En vista de ello, el discurso se entiende como un esquema comprensivo (Cottet, 2006) y, por tanto, epistémico para comprender la experiencia significativa de los sujetos (considerando -según la esquematización de Cottet- como unidad de información los dichos respecto a la experiencia de significación que vivencian).

Además de enmarcarse en la investigación social cualitativa, esta propuesta es también de tipo exploratoria, descriptiva e interpretativa. El carácter exploratorio se sustenta en que la investigación pretende abrir el espacio de discusión para tematizar los diversos elementos

que pueden surgir como hallazgos, y que pueden ser relevantes para fundar una línea de investigación que pueda perfilarse como un aporte para la consolidación de la investigación social ligada a escenas musicales como fenómenos y referentes de sociabilidad. El horizonte que guía el carácter exploratorio de esta investigación implica, tal como fue expuesto en la relevancia de la investigación, la posibilidad de generar una base para diseñar propuestas de intervención con organizaciones de la escena en miras a un potencial fortalecimiento organizativo.

Así también, la investigación es de tipo descriptiva e interpretativa, ya que pretende describir el proceso de construcción de identidad para luego interpretar las distintas formas de significación y sedimentación de sentido en las narrativas articuladas por los entrevistados al momento de analizar, de modo que en el momento de las conclusiones se puedan esbozar nuevas teorizaciones que sean un precedente para futuras investigaciones.

9.2. Técnica de producción de información

La técnica escogida para la producción de información es la entrevista semi-estructurada en profundidad. Ésta se caracteriza por poner en relación comunicativa directa al entrevistador con el sujeto de la muestra, estableciendo “*una relación de conocimiento dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable*” (Gaínza Veloso, 2006, p.220).

La técnica es pertinente para el enfoque cualitativo, pues apunta a la expresión de maneras de pensar y sentir de los entrevistados, incluyendo en ello formas de “*valoración, motivación, deseos, creencias y esquemas interpretativos*” (Gaínza Veloso, 2006, p.221). A raíz del enfoque comprensivo que la investigación supone, la técnica permite recolectar información en profundidad en tanto la entrevista es abierta y flexible que debe ser comprendida en sus significados y sentidos. Dicha apertura asegura que las respuestas del entrevistado sean elaboradas bajo sus términos de manera libre y fluida, por lo que puede llegar a revelar y articular formas de sentido de formas no previstas por el investigador, lo que resulta muy valioso para una investigación exploratoria.

Respecto al carácter de semi-estructurada, se hace referencia a una estandarización abierta de los contenidos a preguntar, los cuales se ordenan en una pauta igual para toda la muestra. Esta permite la respuesta abierta en función del grado de estructuración que el instrumento y

su aplicación suponen, lo que depende de la intención del investigador por indagar en un fenómeno de manera comprensiva más que medirlo.

Por su parte, la profundidad de la técnica radica en su capacidad de desplegar significados y contenidos simbólicos, en tanto busca indagar desde la apertura del instrumento al espectro de significados y emociones que toman forma en el discurso narrativo de los sujetos de la muestra (Olabuenaga & Ispizúa en Gaínza Veloso, 2006). Así, la técnica de recolección de información permite consolidar una perspectiva “*emic*” al apuntar a las significaciones, valoraciones e interpretaciones del sujeto como miembro de su contexto simbólico, en el cual el investigador se implica en su participación, pero siendo reconocido como alteridad por parte de los sujetos²⁰.

Las partes con las que debe contar una pauta de entrevista de este tipo son tres. En primer lugar, un momento de “*rapport*” entendido como generación de confianza mediante la creación de un ambiente de empatía, entendimiento y respeto mutuo que permita que el entrevistado abra en un comienzo sus perspectivas y motivaciones al mismo tiempo en que el propio investigador presenta sus intenciones. En segundo lugar, una introducción breve que, aprovechando el clima de confianza, plantee en que consiste la investigación y obtenga el consentimiento para proceder por parte del sujeto mediante la pauta de consentimiento informado²¹. Finalmente, el desarrollo de la pauta en función de la operacionalización pretende ser la instancia clave en la cual se profundice lo más posible en cada tema de forma fluida y entendible, de modo de poder aprovechar el máximo rendimiento del instrumento.

9.3. Universo y Muestra

El universo de la investigación correspondería a todos los actores de la escena indie pop santiaguina²². Debido a que resultaría poco factible que la investigación abarque a todos -en parte, porque no existe un catastro de ello-, se decide acotar la investigación mediante un criterio de accesibilidad mediante la técnica de bola de nieve, pues a raíz de la experiencia

²⁰ Si bien en términos estrictamente investigativos la entrevista supone la conversación entre informante e investigador como alteridad respecto a lo que se estudia, la propia participación del investigador en la escena permite disipar en gran parte dicha barrera, lo que facilita la generación de confianza a la hora de entrevistar.

²¹ Para los propósitos de esta investigación, el *rapport* y la introducción se harán de forma conjunta.

²² En la formulación de este criterio no se incluyeron bandas musicales ni audiencias. En las reflexiones finales de este trabajo se plantea incluirlas para investigaciones futuras.

propia del investigador dentro de los espacios en donde se desenvuelve esta escena²³, se han ido estableciendo relaciones con informantes clave que permiten el desarrollo de la propuesta de investigación, los cuales organizan iniciativas proyectadas en el tiempo y que, por tanto, se convierten en referentes a partir de la labor que realizan. Así, se puede definir estrategias de apoyo organizacional a proyectos, b) organización de ferias/festivales, c) sellos discográficos y d) medios de comunicación y estrategias de difusión mediática. De todos modos, es necesario precisar que dichas categorías son meramente referenciales, pues en estricto rigor, las organizaciones suelen realizar todas las funciones nombradas en diferente medida, por tanto la propuesta de muestreo se fundamenta en distinguirlas según su labor principal.

En vista de lo anterior, se propone como muestra a los siguientes organizadores:

Tipo de actor	Informante
a) Estrategias de apoyo organizacional a proyectos	<i>Cuna de Gato</i>
b) Organización de ferias/festivales	<i>Cohete Lunar</i>
	<i>Festival Sideral</i>
c) Sellos discográficos	<i>Palmera Litoral</i>
	<i>Zilla Records</i>
	<i>Gemelo Parásito</i>
d) Medios de comunicación y estrategias de difusión mediática.	<i>Banana Colectivo</i>
	<i>Diario de AnaFunk</i>
	<i>Picnic</i>

9.4. Técnica de análisis

La técnica elegida para analizar la información producida mediante las entrevistas semi-estructuradas en profundidad es el análisis de contenido. Esa técnica se define como “un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos” (Andréu, 2001, p.22), lo que pretende dar cuenta de la composición del contenido presente en las

narrativas discursivas en sus vertientes manifiestas y latentes en tanto el habla es siempre contextual (Canales, 2013, p.186).

La técnica de análisis de contenido permite realizar inferencias del contenido latente en cuanto el texto puede leerse en un contexto que opera como marco de referencia para el desarrollo de significados (Andréu, 2001). Esto resulta pertinente para la investigación, pues permite situar y comprender la narrativa discursiva referida a la construcción de identidad sociomusical de la escena indie-pop santiaguina desde dicho contexto en el que se enmarcan las organizaciones, de modo que permite “determinar que parte de la comunicación infiere sobre el comunicador, la propia situación del texto, sus aspectos socioculturales (y) los efectos del mensaje” (Andréu, 2001, p.23).

Si bien se propone una matriz de análisis deductiva fundada en el marco teórico, la técnica ofrece también la posibilidad de realizar un ejercicio inverso para crear reglas y procedimientos para definir nuevas categorizaciones emergentes en unidades a interpretar a partir del texto producido en las entrevistas. En esa línea, Delgado y Gutiérrez (1994) resaltan la riqueza de la técnica para la investigación social en general en tanto la técnica permite realizar un trabajo inductivo de corrección de la matriz esbozada deductivamente para una nueva formación de conceptos, dimensiones y subdimensiones por medio del análisis sintáctico y semántico (es decir, lo que se dice y cómo se dice). De ese modo, una reinterpretación de la matriz a partir de la revisión de la teoría permite generar nuevo conocimiento teórico y metodológico respecto a dimensiones a considerar para investigaciones futuras.

9.5. Operacionalización

En función de los objetivos de la investigación y la discusión teórico-empírica que la sostiene, se diseñó la siguiente operacionalización de las dimensiones, las cuales son adaptaciones de la propuesta de cómo se desarrolla el proceso de construcción identitaria de Tamayo y Wildner (2005), las que a su modo, constituyen los objetivos específicos de la investigación.

El procedimiento fue realizado de forma deductiva, partiendo por la definición del concepto central y sus partes constituyentes. Las subdimensiones fueron formuladas a partir de la

división lógica realizada por el investigador a las definiciones de cada dimensión, de modo que en último término, éste se hace cargo de su lectura e implicancias.

Concepto	Dimensiones	Subdimensiones	Pregunta
Construcción de identidad	Diferenciación	Afirmación	¿Te sientes parte de la escena indie pop? ¿De qué forma?
		Negación	¿Cómo definirías dicha escena? ¿Qué la hace diferente a otras?
	Historicidad	Memoria Histórica	¿De dónde surge esta escena y de qué forma entras en ella?
		Referentes	¿Cuáles son tus referentes y los de tu organización? ¿Por qué lo son?
		Proyecto normativo	Pensando a futuro, ¿hacia dónde crees que debiese avanzar la escena? ¿de qué forma tu organización se proyecta en ese camino?
	Conflicto	Tensiones	¿Identificas tensiones o focos de conflicto al interior de la escena? ¿En qué consisten?

		Resolución	¿De qué forma tu organización toma postura frente a focos de conflicto y de qué forma aporta a resolverlos?
--	--	------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

10. Resultados

10.1. Caracterización de la muestra

La muestra definida en el marco metodológico consta de nueve entidades que desde su trabajo apuntan a generar contenidos y movilizarlos en torno a referentes comunes que crean la idea de una escena -en distinta medida, como se verá en las siguientes páginas- identificable y relativamente cohesionada acorde al tiempo histórico que en ella se define.

De partida, hay que dejar en claro que los actores y organizaciones que se entrevistan -tal como fue mencionado- no desempeñan una única labor, de modo que si bien tiende a predominar una por sobre otra, en la práctica la autogestión implica hacerse cargo de todos los procesos y actividades por parte de los miembros de las organizaciones y sus pares colaboradores. Así también, todas estas organizaciones son proyectos de corta data, dado que surgen en su mayoría en el período delimitado en esta investigación, mientras que otras surgen antes pero se insertan en la escena al encontrar en ella un nicho que permite desarrollarlos.

Respecto a la composición de las entidades, tiende a primar el componente afectivo en su origen, pues suelen ser grupos de amigos y parejas afectivas quienes las conforman en busca de profesionalizar actividades, las cuales se potencian al poner en práctica conocimientos de diversas áreas integradas en el área creativa y de gestión. Es importante mencionar que los entrevistados fueron hombres y mujeres entre los 22 y 35 años, en su mayoría con estudios superiores -o que pasaron por ellos- y predispuestos a la formación de equipos de trabajo. Dentro de esta apreciación, es necesario señalar que fueron entrevistados más hombres que mujeres, pero la composición de las organizaciones no tiende a estar sobremasculinizada.

También es necesario destacar que todas le dan especial preponderancia al internet y el espacio virtual para la difusión de sus contenidos, de modo que en esta investigación se hablará de escena para hacer referencia no solo a un espacio físico-territorial (aunque todas las entidades entrevistadas son originarias del Gran Santiago), sino que también a un campo de comunicaciones que encuentran lugar en los avances tecnológicos de la información impulsadas por la globalización y su fácil acceso cotidiano. Tenerlo en cuenta permite comprender el rendimiento del concepto de escena definido en el marco teórico en tanto permite generar un análisis amplio en los distintos niveles en que se manifiesta el fenómeno que se estudia.

Para contextualizar, se identifican cuatro categorías de actores: a) estrategias de apoyo organizacional a proyectos, b) ferias y festivales, c) sellos discográficos y d) medios de comunicación y estrategias de difusión mediática.

En lo que respecta a la primera categoría, se entrevistó a Cuna de Gato. Dicha entidad surgida en 2017 está conformada por dos jóvenes profesionales ligados a las ciencias sociales que bajo la premisa de estructurar la identidad de los proyectos surgidos en la escena, se dedican a realizar labores de asistencia ligados a a) comunicaciones y elaboración de campañas de prensa y difusión por redes sociales, b) asistencia en la producción de eventos y c) gestión cultural y formulación de proyectos culturales para postular a fondos.

Respecto a la organización de ferias y festivales tenemos el caso de Festival Sideral y Cohete Lunar. La primera surge en 2017 entre un grupo de amigos que apunta a organizar eventos y abrir espacios que permitan imprimir una identidad latinoamericana en el indie (particularmente entre Chile, Argentina, Uruguay y Perú), entendiendo que el fenómeno se desarrolla al mismo tiempo en diferentes contextos con similitudes y particularidades. Por su parte, Cohete Lunar surge en 2012 como una feria de ilustración independiente organizada por estudiantes de diseño en la cual se generaron espacios de encuentro entre ilustradores, músicos y públicos en cuanto se consolidó tanto como feria como festival musical al realizarse con frecuencia al mismo tiempo en que empezó a ser más reconocido, siendo un punto neurálgico de la escena sobre todo entre 2015 y 2017.

En relación a los sellos discográficos que forman parte del estudio, es posible identificar tres perfiles muy disimiles entre sí en cuanto a su proyecto, organización de sus catálogos y

organización de eventos, pero que comparten la centralidad otorgada a la difusión en el medio digital en cuanto dicho espacio les permite poder publicar contenidos con facilidad vía streaming y redes sociales.

En resumidas cuentas, Palmera Litoral se forma como sello propiamente tal en 2018 tras realizar anteriormente ferias y festivales con frecuente periodicidad bajo el concepto de marketing digital y creación de una estética reconocible ligada al indie pop al formar un catálogo con las bandas más cercanas al proyecto que formaron parte de los eventos realizados. Por su parte, Zilla Records surge como un sello formado por bandas amigas y jóvenes profesionales ligados a la producción musical que encontraron en la figura del sello un referente que les permite ser reconocidos como una entidad profesional que les permite organizar eventos y formar un catálogo que busca posicionarse cada vez más en el campo de la distribución digital. Por contraparte, Gemelo Parásito se posiciona como un sello de identidad declaradamente lo-fi y de nicho, ligado a la grabación casera no-profesional pero con una fuerte narrativa identitaria que le permite generar espacios de encuentro para el nicho en que se desarrollan.

Finalmente, respecto a los medios de comunicación y difusión mediática, en la investigación se consideran como medios Banana Colectivo, Diario de AnaFunk y Picnic. Se destaca que ninguno de ellos genera contenidos en formato físico (como podría ser un diario, un fanzine o algo por el estilo), sino que todos lo hacen en el formato virtual mediante internet y las redes sociales que predominan hoy en día.

Banana Colectivo surge en 2016 en la comuna de Macul como un colectivo formado por un grupo de amigos que por medio de la integración de saberes profesionales en el área creativa -tales como producción musical, ilustración y fotografía- llevan a cabo sesiones en vivo de distintas bandas, las cuales se publican en YouTube. El Diario de AnaFunk por su parte es un medio de prensa digital surgido en Santiago en 2012 y que declara por objetivo apoyar a la difusión mediática de proyectos emergentes bajo la premisa de que la música independiente es la que menos espacio tiene en medios tradicionales. En tanto, Picnic es un medio formado por estudiantes de periodismo en 2016, el cual se posicionó como el medio más reconocido como propiamente de la escena al dar cobertura mediática en formato

televisivo a distintos proyectos y artistas, lo que se complementa con sesiones en vivo, difusión de noticias de actualidad y con espacios para la colaboración del público.

10.2. Diferenciación identitaria

10.2.1. ¿Qué significa ser parte de la escena?

En primer lugar, todos los entrevistados declaran sentirse parte de la escena del indie pop, pero con diferentes matices, nombres y formas de entender lo que es formar parte de ella en relación al reconocimiento de la existencia real de la escena y del proceso de autopoicionamiento de los proyectos en torno a ella.

Existe la postura favorable de algunas organizaciones a reconocerse como parte de una escena a raíz de la valoración que ven en encasillarse dentro de un referente:

“Yo creo que me identifico hartito. Como que siempre en estas partes como de formar proyectos es siempre bueno encasillar igual. Como que la gente dice no, no hay que encasillar, ¿qué es eso de la escena, del indie, del indie pop? Hay que hacerlo porque todo se basa en palabras ¿Cómo se va a dar a conocer algo si el público no cacha que nombre tiene? No tiene sentido. En ese sentido me identifico como en una escena de música independiente que está enfocada a lo más pop” (Palmera Litoral).

Así también, existe otra postura que declara sentirse parte del indie no bajo la premisa del encasillamiento en torno a un estilo definido, sino al espacio de encuentro ligado a los valores de la independencia y la autogestión:

“Siento que en volé como que no es bacán encasillarnos solo en un área de la música, es bacán innovar y en esta búsqueda nos ha tocado innovar caleta, pero a fin de cuentas lo que más nos acoge es lo indie, que también es lo colectivo y autogestionado” (Banana Colectivo)

Estas dos posturas nos permiten dar un primer acercamiento a la idea de que el proceso de identificación es siempre abierto, inconcluso y reflexivo, de modo que hay organizaciones que declaran formar parte de la escena al surgir en relación a ella, mientras que otras se originan no necesariamente dentro de ella pero desarrollan sus proyectos de forma asociada

en los espacios del indie pop al encontrar cierta adherencia a los conceptos básicos que operaran como referentes: a saber, indie y autogestión.

Muestra de ello es la siguiente declaración:

“No se si sentirse parte; es como que estamos ahí en todas. Si la música va creciendo y van saliendo grupos, vamos a estar ahí” (Diario de AnaFunk)

Del mismo modo, también se plantea la posibilidad del encasillamiento como el fruto del desarrollo histórico de cada organización en cuanto es capaz de encontrar aspectos definitorios en su trayectoria:

“No hemos hecho tantos eventos o tantas sesiones como para poder ya definirnos o meternos dentro de un saco. No llevamos tanto tiempo y la gestión ha sido terrible de interrumpida por weás (...). Como que el colectivo hace un par de meses está tomando un nuevo camino, una nueva moral y una nueva forma de hacer las cosas y por eso mismo te podría decir que no estamos tan encasillados” (Banana Colectivo).

Entender lo anterior es importante, pues permite dar cuenta de cómo los actores se proyectan en relación al contexto y las dinámicas de relaciones en las que buscan insertarse y posicionarse como referente.

De todas maneras, la visión que tiende a primar es la de reconocerse como parte de la escena en cuanto se comparten los referentes morales de indie como independencia y autogestión, siendo esta una definición relativa no a la estética, sino a los referentes que predominan en la socialización y trabajo, como propone la siguiente cita:

“Desde los inicios de Sideral nos sentimos parte del indie, y la palabra indie viene de independiente y (...) todos los Siderales han sido autogestionados desde nuestros bolsillos. Por eso ha sido duro, pero por eso me siento parte del indie porque de ahí viene: de la autogestión, de la independencia” (Festival Sideral)

Entre los entrevistados, también es posible identificar otra forma de entender lo que implica formar parte de la escena: la participación de sus miembros como público y la experiencia de fanatismo ligada al grado de imbricación que se forma con las narrativas biográfico-identitarias y su componente generacional:

“Yo siempre me sentí parte, principalmente porque era muy fan de la weá, iba a ver a las bandas, siempre me gustaron los proyectos nuevos que estaban surgiendo (...) Mi vínculo parte muy desde una persona que disfruta desde su experiencia quizás más de público, de oyente, de gente que va. En ese tiempo íbamos a ferias y empezábamos a cachar que de a poco empezabas a conocer más gente y después te la pillabas en otro evento parecido y los saludabas, hablabas y te acordabas de lo que hizo la semana pasada (...) Se empezaba a generar todo un circuito, incluso uno siendo público” (Cuna de Gato).

Agregando que:

“Hasta hace un tiempo se pensaba que la escena era un poco este grupo de amigos que hacían cosas juntos por la música, y yo creo que la escena es mucho más que eso. Para mi parte desde el weón que paga la entrada pa ver una tocata” (Cuna de Gato).

En la referencia anterior se plantea que el formar parte del público de la escena conlleva a que la gente que circula participando en los diferentes espacios organizados en torno a ella se conozca. De esa forma es posible entender que formar parte de la escena también puede entenderse como el conocer gente en ella, generando redes de socialización situadas en los espacios físicos y virtuales de la escena:

“Nosotros partimos siendo fans, escuchando mucho y yendo a muchas tocatas y lo bacán de eso es que veías a las mismas personas todos los fines de semana y buscabas que esos mismos músicos fueran más reconocidos, entonces cada vez en las tocatas empezaron a haber más gente, salieron del patio a los bares, entonces se notó que creció el público y nosotros estábamos insertos ahí desde siempre, entonces conocíamos mucho a los músicos (...) íbamos desde carretear con ellos los fines de semana hasta verlos en una tocata, moverles entrevistas y cosas por el estilo (...) Entonces nos insertamos desde diferentes partes: en un principio, desde personas que participan en algo que se está formando y luego desde un medio” (Picnic).

Esto se puede complementar con la siguiente referencia:

“Somos parte, todos pasamos por el pop de guitarras (...) todos nos conocimos en esa weá. Con el Teratoma nos conocimos en una tocata, ya nos cachábamos así de vista, pero fue en una tocata en un galpón donde hablamos, la primera vez que hablamos. Así todos nos conocimos, en tocatas. Era como “yo te cacho de internet”, unos nerds” (Gemelo Parásito).

En general, tiende a ser un consenso que formar parte de la escena implica formar vínculos en torno a ella, de modo que se entiende que el participar de espacios dotados de sentido a partir de una estética y una moral indie y sentirse parte de ellos lleva al público a formar parte de un colectivo. En vista de ello, es posible hablar del indie como colectividad en cuanto se le puede atribuir la etiqueta de tribu urbana y con ello, como un campo de relaciones con códigos comunes y referentes compartidos:

“Tal vez como a varios nos pasó (...) la weá era como una tribu urbana y uno realmente tenía un sentido de pertenencia con la weá que aparte de que era trabajo y querer tirar proyectos para arriba, también había como una camaradería y te sentías parte, era bacán” (Zilla Records).

La noción de la sociabilidad de la escena indie pop como tribu urbana de la que se forma parte mediante la participación en diferentes eventos se refuerza al dar cuenta que la participación de bandas en ferias de renombre hace que dichos proyectos sean presentados públicamente como parte de la escena. En relación a ello, se ejemplifica:

“Se formó un círculo de bandas, se hizo un estilo de Cohete y se volvió un punto común, porque había muchas bandas que tenían este estilo y no tenían los escenarios. En Cohete se hizo una cultura separada, una estética Cohete, un sonido Cohete (...) Como que todas las bandas que apuntaban a ese círculo tocaban en Cohete (...) Era como un ritual de inicio y te ponía en un foco, como que al tiro habían eventos parecidos que miraban a las bandas” (Cohete Lunar).

Finalmente, también se comprende el formar parte de la escena desde la noción de sentir que el trabajo realizado en torno a la escena genera transformaciones en esta, lo que implica un sentido de pertenencia relativo a la noción de hacerse cargo de la escena, convirtiendo con

ello los sucesos que en ella ocurren en algo relevante para la vida personal. De dicha forma, incluso los focos problemáticos que pudiese haber en la escena se asumen como personales:

“Ver que tienen efecto las cosas que tu estai tratando de hacer aunque sean chiquititas te hace sentir como en algo, como parte de una cosa que es un poco más grande, como así también sufrí las penurias del indie (...) Cuando te das cuenta que están pasando weás pencas en tu escena como los abusos y los acosos, todas esas circunstancias tensan las experiencias de los que nos organizamos (...) como que te remece entero, entonces ahí uno dice me siento parte de esto. Me tocan las cosas que pasan” (Cuna de Gato).

En vista de todo lo anterior, se identifica una tendencia predominante en la muestra favorable a reconocerse parte de la escena indie pop santiaguina, lo que implica a) reconocer su existencia; b) identificarse con el referente del indie pop; c) adherir a los referentes estéticos -estilos- y morales -independencia y autogestión- del indie; d) ser público y desarrollar vínculos en torno a la escena en sus espacios físicos y virtuales; e) posicionar proyectos en ferias y festivales; y f) sentirse responsable de la escena.

10.2.2. ¿Qué define al indie pop como escena?

Al momento de definir a la escena indie pop en sus particularidades y diferencias, se pueden encontrar varios elementos y posturas que permiten considerar que en primer lugar, la escena debe entenderse como un referente amplio que permite encasillar dentro de la misma identidad a múltiples elementos estéticos unificados en torno a una red referencial de socialización en espacios locales y virtuales que crean en su conjunto la categoría nominal de una escena indie pop.

Si bien puede tener múltiples significados, se evidencia que la escena se comprende como el referente de un nicho que no es grande, pero que está en crecimiento y transformación:

“Yo siento que es música más de nicho, que igual es pop, pero igual de nicho o que al menos partió así y ahora tiene artistas más conocidos y tiene hartos potencial, pero todas las escenas parten de cosas más chicas (...) es difícil definirlo porque igual es mutable” (Picnic)

En la misma línea, se plantea también que no existe una escena como referencia cohesionada y organizada, sino diferentes grupos que desarrollan prácticas estéticas y referentes de sociabilidad que no necesariamente se relacionan entre sí, pero que se reconocen como parte de lo mismo en cuanto comparten estilos y narrativas generacionales:

“Está el tema del compañerismo, se ve mucha alianza y asociación, trabajo colaborativo super fuerte, pero siento que hasta cierto punto pasa eso. No hay una escena más fuerte del indie, como que siempre se ven grupitos” (Diario de AnaFunk)

Lo que se complementa con:

“Encuentro que igual hay hartas escenas como del indie, está bien fragmentada la weá (...) Tienen sus propios piños, sus propias tocatas, están moviéndose entre ellas” (Gemelo Parásito)

Continuando con dicha idea, se observa que la escena como referente abre el espacio para la convivencia de diferentes escenas locales que se expresan en estilos y prácticas, permitiendo una constante innovación y resignificación estética:

“En esta misma escena de música independiente hay muchas aristas (...) cada uno se va juntando más con sus pares y algunas veces como que todos se juntan a combinar estilos también” (Palmera Litoral)

Esto implica que no se puede definir la estética de las escenas de manera separada de su contexto, pues en estricto rigor, lo que existe son redes locales que en su organización conjunta, van desarrollando y adoptando una estética común:

“No eran weones que tocaban pop, no eran weones que tocaban indie, eran weones que tocaban música y ahí ve tu donde caen. Si comparas a Niños del Cerro con El Cómodo Silencio de los que Hablan Poco son dos cosas super distintas” (Cohete Lunar)

La idea recién expuesta nos lleva a poner atención en que diferentes proyectos artísticos no necesitan ser idénticos para formar parte de la misma escena, sino que necesitan compartir espacios, redes y prácticas. De todos modos, marca diferencias con otras escenas en cuanto se reafirma mediante la negación de ellas:

“No es metal, no es rock, no es rap, no es folk, no es jazz, cada uno de esos estilos que te acabamos de nombrar tiene un público determinado” (Banana Colectivo)

Hasta aquí se puede ver que en su definición, la escena del indie pop se reconoce como un referente abierto en cuanto permite encasillar a varias escenas locales como parte de algo más grande, de modo que sus definiciones estéticas son abiertas en cuanto a estilos, pero que de todos modos se reconoce como diferente a otros. Desde aquí, se hace necesario preguntarse por que elementos son los que se vuelven comunes para que diferentes iniciativas sean consideradas como parte de la misma escena.

Para esbozar una respuesta a ello, es necesario remarcar la distinción del indie pop como estética y el indie pop como referente de sociabilidad, las cuales ya se ha dicho que no son separables en cuanto diferentes nichos desarrollan diferentes estilos. De cierta forma, se apela a que el elemento unificador de la escena sean los referentes morales de alternatividad e independencia en cuanto el indie, por su definición, apunta a la apertura de nuevos nichos de difusión musical por fuera del mainstream:

“Es como alternativo e independiente (...) que igual da cabida para un montón de weás. En realidad es lo que está pasando en nuestra generación” (Banana Colectivo).

Tal como se afirma en la cita anterior, si bien es posible encontrar en dichos conceptos un elemento unificador, también es cierto que dichas categorías son muy ambiguas en su definición y por tanto, dan espacio a múltiples interpretaciones, lo que plantea el debate sobre si el indie es o no es un género musical definido. Tensionando esta discusión, es posible encontrar el siguiente punto de vista:

“Hay algunos que dicen que el indie no es un estilo musical y no se relaciona con la música, yo creo que en parte es verdad, pero uno no puede negar que hay una cierta estética musical que impregna todas las bandas o que de alguna manera las unifica. De partida, hay caleta de gente que dice todas estas weás suenan iguales y en cierta forma, suenan muy parecido. (...) Yo creo que lo diferenciador es justamente eso, porque decir que lo indie es la música independiente le queda muy grande” (Cuna de Gato)

Así también, es posible encontrar otra respuesta ligada a que la apertura estética -y por consiguiente, el reducido patrón de rechazo de la escena- refiere a que muchos proyectos comparten integrantes y espacios bajo los cuales realizan sus propuestas artísticas, la cual al ser tan amplia, permite también la convivencia de diferentes instrumentos y sonoridades:

“Siento que no encasilla tanto fijate, no es tan encasillado como lo que es el metal. Yo escuché harto tiempo metal y es mucho más cerrado (...) Ponte tu, Gianluca igual es trap pero aun así está en la categoría de indie porque se une con músicos indie como el Franco Perucca del Cómodo, entonces siento que esta escena igual es mucho más abierta (...) Es una escena que te permite escuchar varios tipos de géneros a la vez” (Festival Sideral)

Reafirmando esto, existe una postura que atribuye la convivencia de estilos musicales en la escena como un rasgo definitorio de quienes forman parte de la escena, volvieron a hacer referencia antagónica a la escena metalera:

“La gente de esta índole no se cierra tanto a un esquema musical como hacen los metaleros, que solamente escuchan metal y el reggaetón es malo, es basura ¿cachai? Este tipo de personas que se enfoca en esta escena independiente o indie pop como que le gusta la música, disfrutarla y no se encasilla tanto” (Palmera Litoral)

Eso si, en dicha apertura estética también se identifican ciertos límites, los cuales se marcan en relación a aquello de lo que se diferencia:

“Obviamente siempre había un par de géneros de moda, mezclar con el trap y con el reggaetón nunca estuvo mal visto, está bien también, a mi me gustan esos géneros, pero habían cosas aceptadas en la escena y habían un montón de cosas musicalmente prohibidas” (Zilla Records)

De este enunciado se puede ver que la apertura estética si bien da paso a la experimentación sonora, esta se mueve dentro de ciertos márgenes de lo permitido por el nicho en el cual se desarrolla.

Tomando en cuenta estas posturas, se ve que la estética del indie pop es amplia y a la vez reconocible en cuanto se desarrolla al alero de redes de colaboración que comparten los valores morales del indie, a saber, la independencia y la autogestión bajo un consenso común.

Esto plantea otro problema en cuanto no resulta difícil pensar en que la escena indie pop no inventó ni la independencia ni la autogestión, entonces ¿Qué la hace diferente?

“Se crea una identidad musical en torno a eso, si bien existían las mismas prácticas en la escena hardcore, punk o hiphop de hace 20 años, quizás los hardcore, punk y hiphop eran más que nada bajo el título del estilo musical, y hoy en día se ve que el estilo musical se pone en detrimento en frente a las prácticas. Ponte tu, si tu y yo tocamos la guitarra de forma distinta, pero para poder la guitarra hacemos la misma weá, somos del mismo estilo musical” (Cuna de Gato)

Esta definición plantea que si bien existe una estética del indie pop, es en estricto rigor las formas de sociabilidad y el significado que se le dan a las prácticas aquello que define a la escena, puesto que si bien son prácticas recurrentes en otras, el significado que se les da en esta escena las haría diferentes. Una pista de ello la encontramos en las siguientes palabras:

“Creo que la diferencia quizás de otras escenas es que te une solamente la música, sino que acá era la música y además el contexto que se generaba cuando había música. También creo que el hecho de que en general es más pop hace que se pueda vincular con ferias de diseño y cosas por el estilo, entonces es como el arte en general, el diseño, la música, no se, la ropa (...) siento que de repente en el metal eso no podría pasar” (Picnic)

Si a esto le agregamos las palabras antes referidas de Banana Colectivo referidas a lo indie como “lo que está pasando en nuestra generación”, se abre la posibilidad de encontrar la respuesta diferenciadora en las narrativas generacionales que se enuncian discursivamente y generan una identificación colectiva por la proximidad al ponerse en el contexto común que ofrece esta escena:

“Yo cuando escucho indie, siento que estoy repartida en el indie, cosa que no me pasa con otras escenas o estilos más grandes (...) Con el indie siento que podría hacer mi biografía, por eso pienso que es muy íntimo, muy profundo, como muy dérmico, con letras muy cotidianas, sentidos muy cotidianos que están puestos ahí” (Cuna de Gato)

Dicha sensación de proximidad se relaciona con que existe una constante evocación a referencias locales dotadas de una estética que tiende a ser señalada como melancólica e intimista en cuanto apela -tal como en la conceptualización de Cayo- a la evocación de mundos interiores locales bajo la resignificación de referencias globales:

“Hay una mirada hacia afuera super fuerte, como de grupos noventeros o cosas que están saliendo ahora, pero les gusta darle una vuelta a veces, sumarle. Siempre hay una cosa chilena detrás (...) Siempre está esa carga emotiva o melancólica de las composiciones que hacen. Lo veo por ahí, como mirar afuera, grupos que te gustaban cuando chico, cuando tuviste internet en los dosmiles, porque igual son todos cabros. Como que lo pasai por tu filtro y termina en esta cosa chilena indie” (Diario de AnaFunk)

Tomando en cuenta la constante referencia al factor generacional como elemento diferenciador, algunos entrevistados se atreven a proponer ciertas características de la escena:

“Gente que no es lo suficientemente ruda para tocar en weás metal o hardcore y no lo suficientemente suave como para tocar en cafés o terrazas. Siempre le vi la conexión con la weá emo, super personal, de pieza, pero al mismo tiempo apuntando a tener un sonido como no se si consumible, pero que sea agradable al oído” (Cohete Lunar)

Así también, se identifica al público que forma parte de la escena como en su mayoría adolescente y adulto joven, muy ligado a espacios universitarios y a espacios de encuentro autogestionados entre artistas y creadores jóvenes, como es el caso de las ferias de ilustración:

“En Cohete se movía desde los 15, 13, hasta los 25, pero los más chicos iban a Cohete por la ilustración, entonces musicalmente diría que desde los 15 a los 25, por ahí” (Cohete Lunar)

Así también:

“Gente entre los 15 y los 35-40 años, super noventeros, no tan bohemios, ni tan drogados ni tan curaos, relacionados al arte igual, a la cultura, con gusto por el arte, la fotografía y por la autogestión. Es gente que le gusta el arte, que le gusta comprar

ropa, la danza, la cultura, la poesía, los tatuajes, los videos (...) Universitarios”
(*Banana Colectivo*)

Una explicación que se puede encontrar a que ese sea el público objetivo radica en que genera espacios que propician el encuentro de múltiples referencias culturales que propician la identificación, tomando en cuenta que una escena conformada ampliamente por un público universitario debe tender a ser una escena de clase media y media alta.

Hacer énfasis en ello es importante, pues para dichos sectores crecer implica abrirse al mundo por medio de la búsqueda de formar parte de algo. En este caso, puede plantearse que la función social de la escena indie pop es generar un repertorio de identificación estética de índole cultural (diferente a otros repertorios como podrían ser lo político y lo económico), el cual facilita el encuentro y el sentido de colectividad desde la conciencia de la alternatividad cultural como marco para la definición personal:

“Debe estar entre los 22, en la U. A mitad de la U, en primer o segundo año, por ahí yo creo que va la cosa. Estás descubriendo tu mundo real, no el que te dieron en el colegio” (*Diario de AnaFunk*)

Junto con ello, se destaca también una constante referencia a lo local en cuanto se tiende a hacer referencia a proyectos musicales precursores del indie pop chileno que se formaron en la década de los 2000 y que desde 2017 en adelante han logrado insertarse en el mainstream bajo el alero de sellos mayor:

“También la hace diferente como que nació después de que estuvieran los exponentes del indie como la Javiera Mena y el Gepe, que son tal vez como más pop mezclados con otras cosas” (*Picnic*)

Dichos referentes son importantes en la definición de la escena en cuanto permiten generar conciencia histórica sobre referentes cercanos que desarrollando su trabajo artístico de orientación pop bajo los referentes morales del indie lograron crecer profesionalmente. Debido a esto, existe una tendencia marcada hacia la profesionalización de los proyectos, puesto que en ellos ven referentes no solamente sonoros, sino de organización del trabajo y masividad.

Tomando esto en consideración, con frecuencia los entrevistados hacen referencia a la escena local surgida en el suroriente del Gran Santiago -particularmente en La Florida y Puente Alto- y que posteriormente tuvo su proyección al centro de la capital, formando un circuito públicamente reconocido en torno al cual crecieron la mayoría de los entrevistados. Esta escena con frecuencia es catalogada como el *pop de guitarras* y se define como el referente principal y original de sociabilidad del indie pop santiaguino:

“Yo creo que la escena indie pop, por llamarla así, también es algo territorial. Al principio empezó muy en La Florida y que las bandas que tocaban ahí se empezaron a juntar, pero no todas hacían música parecida y luego llegaron bandas de otros lugares por amigos de amigos, pero fue muy como del boca a boca” (Picnic)

Esta escena local, en su desarrollo y crecimiento mediante el posicionamiento de proyectos y la realización de diferentes actividades que propiciaron espacios de encuentro, generó un sentido de colectividad compartido por quienes formaban parte de ella como público, organizadores y artistas:

“Sentía que había un apañe de verdad. Sentía que todos los que escuchábamos la música de los artistas cuando partieron queríamos que fueran más conocidos, queríamos que les fuera bien, sentíamos que hacían las cosas bien, entonces había mucho apañe” (Picnic)

Bajo dicha dinámica, esa escena local generó un sentido de pertenencia:

“Era como una tribu urbana y uno realmente tenía un sentido de pertenencia con la weá que aparte de que era trabajo y querer tirar proyectos pa arriba, también había como una camaradería y te sentías parte, era bacán” (Zilla Records)

Probablemente a quien lea esto le llame la atención que los entrevistados se refieran a dicha escena local en tiempo pasado. La explicación es sencilla: es un consenso asumido que esta escena local y el sentido de colectividad masiva que generaba ya no existe con la misma fuerza a raíz de problemas que deslegitimaron a gran parte de sus referentes, de modo que la definición de la escena actualmente está marcada -tal como se planteó en un primer momento- por su fragmentación y la convivencia de múltiples escenas locales. Señal de esto son las siguientes declaraciones:

“Si queremos hablar de una escena y hablar del pop de guitarras, claro, estábamos todos unidos, íbamos todos pa un mismo lado y era bien horizontal la weá, las relaciones que habían. Yo creo que se empezó a fragmentar cuando empezó esta weá de las funas” (Gemelo Parásito)

Sumado a:

“Era bacán en un principio, pero no quiero endiosar esta imagen de la escena porque también fue cuna de abusadores. Como que el hecho de generar una escena en la que todos pensábamos que pensábamos lo mismo porque íbamos a las mismas tocatas todos los fines de semana nos hizo entrar en una posverdad de que en verdad todas las personas que participábamos ahí eran bacanes y la verdad no era así (...) la colectividad me parecía super interesante para habitar y luego se volvió peligrosa igual” (Picnic)

Si bien se profundizará en este tema en los siguientes apartados referidos a historicidad identitaria, conflictos y disputas, resulta imposible no mencionarlo al momento de definir la escena, ya que constantemente se hace referencia a ella como un espacio *funado* por casos de abuso de poder y violencia sexual, lo que generó un fuerte rechazo a muchos referentes de la escena, lo que abre espacio a la definición del referente principal a futuro:

“El meme de la palabra escena ya fue, pero claramente existe una escena indie que es fuerte, que hay proyectos interesantes, bandas buenas, pero insisto en que así como la escena como meme, cuando decís la escena y pensai en Patio Solar, Piloto, la casa de Pablo Gálvez, Safari vs Cohete, todas esas cosas; si, ya fueron y creo que es super sano asumirlo” (Zilla Records).

Para recapitular, es posible definir a la escena como un referente que permite encasillar múltiples escenas locales que conviven generando redes y estilos, de modo que resulta imposible generar definiciones estéticas por separado del contexto en el cual se generan, como así también resulta imposible hacer una definición única de esta, puesto que las alianzas colaborativas que fomenta permiten un espectro amplio de sonoridades permitidas con un patrón de rechazo no muy marcado.

Así también, lo que haría diferente a la escena no serían sus prácticas, sino el significado que se les da al generar un contexto cargado de narrativas generacionales de clase media, las cuales en su pretensión de intimidad compartida apelan a generar un repertorio común para la identificación a partir de lo alternativo. Dicho contexto encontró en una escena local un espacio más reconocido que desde su origen territorial se expandió al mismo tiempo que fue generando sentido de pertenencia y los proyectos crecieron, pero que por diferentes problemas perdió legitimidad, de modo que el referente hegemónico de la escena se define en la fragmentación y la disputa.

10.3. Historicidad identitaria y definición de proyectos morales

10.3.1. Memoria histórica

El consenso generalizado al momento de reconstruir la memoria histórica de la escena apunta a identificar su origen como una respuesta a la necesidad de abrir espacios, la cual se asume como la tarea primordial de los artistas independientes para poder existir y desarrollarse:

“Surge de una necesidad como de generar nuevos espacios, como de poder crear una plataforma (...) que te ayude a llegar a más proyectos, ya sean públicos, otros weones que están creando, ya sean locos que están organizando no se, festivales, instancias. (Cuna de Gato)

Como se deja entrever, abrir espacios no implica solo encontrar lugares físicos para el encuentro de proyectos artísticos, sino también la formación de un nicho de sociabilidad que permita posicionar dichos espacios formados como referentes. Para ello, se considera de crucial importancia entender la autogestión como un trabajo colaborativo que permita la conformación de redes entre pares cercanos desde la independencia y la moral del indie como *hazlo-tu-mismo*:

Como esa necesidad de crear una especie de nicho para que tu creación decante (...) Tenís que crear tus redes, tenís que armarte, generar un equipo, generar alianzas. Y yo veo que esto partió muy así, muy desde la guata, muy desde el colaboremos y demostrémonos a nosotros mismos que se puede” (Cuna de Gato)

Dicha causa toma fuerza al ser consenso generalizado que los referentes del indie pop que lograron llegar al mainstream surgieron desde la autogestión en la generación de espacios y contextos que enmarcaran la vivencia de una escena:

“Se originó con la historia que todos conocemos, con Gepe, Ases Falsos que tocaban, siento que ellos empezaron a armar e incitaron a que la gente hiciera sus cosas, que las hicieran ellos mismos. Básicamente desde eso, desde hacerlo tu mismo nace toda esa escena, de tocatas en casa, las ferias de ilustración en cualquier lugar” (Banana Colectivo, 2018)

Sobre lo mismo:

“Javiera Mena, Gepe, Denver, Protistas, todas esas bandas partieron un poco remando solas y haciendo este tipo de tocatas por las suyas, y después como que no se, alguien vio la idea y la empezó a replicar. Siento que todo lo que pasó en el 2010 nace de la escena dosmilera” (Zilla Records)

Tal como se planteó en los antecedentes, gran parte del trabajo de formación de escena en el indie pop de primera década de los 2000 tuvo lugar en la difusión de contenidos mediante internet y sus primeras redes sociales. En vista de ello, es posible afirmar que el punto de origen de la escena también radica en la circulación de grabaciones caseras en el espacio virtual:

“Cuando partió todo lo de la grabación casera, cualquier persona podía grabar un disco en un finde en su casa y sacarlo, yo creo que así empezó a surgir la weá, si todos los primeros discos de estas bandas, los primeros EP son todos caseros y sonaban caleta. El Temporada, el de Niños del Cerro son de estudio, pero de home-studio, de estudios caseros” (Zilla Records)

Es importante destacar que un punto para abordar el origen de la escena radica en la circulación de grabaciones caseras, puesto que plantea que el surgimiento de ella está íntimamente ligado a la producción de música con recursos escasos y un sonido de calidad baja, pero que en su difusión logra decantar en un nicho y permitir que la gente se interese en los proyectos musicales emergentes:

“Siento que antiguamente había un valor en ser lo-fi en que tal vez teniendo acceso a menos herramientas lograbas competir con weás que tenían todas las herramientas del mundo y si bien grababas con una grabadora un disco, tratabas de hacer lo mejor posible, que saliera increíble y que sonara mal por los medios que usaste, pero tenía toda una intención bacán detrás.” (Zilla Records)

Mediante la circulación de grabaciones autogestionadas, se puede considerar que abrir espacios no refiere netamente a encontrar lugares físicos de encuentro, sino también a que internet se convierte en un espacio de fácil acceso a la música desde la búsqueda personal más allá de formar parte de un territorio:

“Yo creo que surge del internet, de ahí parte todo (...) Podís ver bandas de cualquier parte del mundo” (Gemelo Parásito)

Posicionar el origen de la escena en la generación de redes colaborativas implica, al definir una temporalidad en torno a eso, marcar una diferencia respecto al tiempo anterior. Esta distinción tiene por consecuencia la valoración por contraste de la escena, pues asumir que la escena surge al abrir espacios implica que antes de ella no existían, lo cual se considera un proceso de larga data realizado mediante la organización independiente:

“Todos estos temas de la escena y las tocatas es una weá más 2010, pero supongo que en los 2000 se empezó a gestar un poco más. Yo creo que ahí tuvo harta incidencia los sellos independientes como Quemasucabeza y Cazador” (Zilla Records).

Tomando dicha referencia, es posible identificar para la escena del indie pop una historicidad con momentos definidos, la cual se funda en la primera década de los 2000 mediante la apertura de espacios y difusión vía internet, la cual decantó en que ya entrada la década actual existiera una escena independiente de tendencia a la profesionalización, la cual se caracterizó por ser declaradamente pop ligada a los sellos mencionados como referentes al ser los más grandes y de larga data.

Lo que viene a marcar el precedente histórico que más compete a esta investigación es como en un contexto marcado por estas referencias, la escena local de la zona sur-oriente de Santiago crece y se expande al punto de volverse el referente principal del indie nacional

entre 2015 y 2018. Dicha escena surge, tal como se alcanzó a mencionar en el apartado anterior, desde la territorialidad de La Florida como espacio físico desde el cual se organizaron diferentes proyectos habilitando como espacios de encuentro las propias casas de sus integrantes:

“Conocí todo esto porque era de La Florida. Las primeras bandas que vi fueron Patio Solar, Niños del Cerro cuando tocaban en el patio de la casa del Simón, que es el vocalista, o en la casa del Vado, que es de El Cómodo Silencio De Los Que Hablan Poco” (Picnic)

Así, siguiendo con la noción de temporalidad ligada a la apertura de espacios, es posible identificar el origen de la escena local de La Florida en las tocatas realizadas en las casas de los integrantes de bandas y proyectos, los cuales proyectan la noción de escena en su vinculación como parte de una misma corriente:

“Creo que se dio una mística muy buena allá, creo que eso era porque todos eran del mismo barrio creo. Ponte tu, el batero de Patio Solar era el batero también de los Animales Extintos y eran amigos del barrio. Y claro, Rojas Magallanes fue un centro del indie” (Festival Sideral)

En torno a esto, es importante recalcar que el hecho de que la escena surja en ese territorio y no en otro obedece a dos factores: a) trabajo colaborativo en cuanto la autogestión permite hacer crecer los proyectos y las redes en torno a ellos, y b) contingencia en cuanto todo esto pudo haber surgido en cualquier otra parte, pero las circunstancias hicieron que se desarrollara ahí:

“Pudo haber sido en San Miguel, en cualquier lado, no creo que tenga que ver con que La Florida sea un lugar apto para la creatividad o como que haya no se, espacios culturales bacanes” (Diario de AnaFunk)

Tal como se planteó en la definición de la escena, esta escena tiene un marcado componente territorial que permitió situar la generación de dinámicas de nicho en torno a lugares definidos y reconocibles, los que fueron convocando cada vez más gente al punto de hacer crecer la escena. En torno a esta dinámica, la escena se vuelve un espacio amplio en cuanto el público y bandas emergentes empezaban a participar en ella para ampliar el círculo social

y el espectro de música que escuchar, lo que la volvía una escena en constante actualización al mismo tiempo en que personas y proyectos se volvían referentes reconocibles al tiempo en que lograban salir de la periferia hacia el centro:

“Teníamos que hablar con bandas nuevas. Entonces ¿Qué hicimos? Cada uno empezó a ir a tocatas. Empecé a ir a tocatas chicas como estas casas y me encontré bandas muy buenas como Poder Fantasma, Amarga Marga, Patio Solar, vi a Los Valentina en Loreto, a Las Olas Noispop en Bar Uno, entonces empecé a hacer todo este ejercicio de ir a tocatas para poder llevar a estos músicos a mi proyecto que se llamaba Palpitar” (Festival Sideral)

En la medida en que esto iba ocurriendo, fueron creciendo también los proyectos organizacionales nacidos en esta escena, destacando principalmente -además del ya nombrado Centro Cultural Rojas Magallanes- el sello discográfico Piloto y las ferias de ilustración Safari y Cohete Lunar:

“Pienso en Piloto hartito cuando estuvo activo. Ahí yo llegué mucho a esta escena. También recuerdo algunas instancias que se venían levantando donde uno podía ver proyectos chicos que estaban emparentados con la escena indie como la Cohete Lunar. También fuimos muchas veces a la Safari donde pillamos bandas” (Cuna de Gato)

Respecto a las ferias de ilustración, se identifica en ellas un potencial grande como espacio de encuentro en cuanto se le atribuye un potencial de emergencia creativa, puesto que además de posicionarse como una vitrina para muchos proyectos, también generan un contexto para la vivencia de la música más allá de la música:

“Si tenemos a todos los ilustradores metidos en esta weá, si tenemos a todos los músicos metidos, algo van a hacer, no se van a quedar estancados (...) si tenís un montón de energía creativa en un punto, algo va a pasar” (Cohete Lunar)

Si bien muchas bandas se mantuvieron en la independencia, es un consenso generalizado que el proyecto más grande fue el realizado por el sello Piloto, el cual se ve como un dinamizador de la escena en cuanto recopiló y creó un catálogo con las bandas de mayor arrastre para volverlas masivas:

“Piloto fue como este sello pionero que en el fondo como que recopiló estas bandas, porque estas bandas ya existían desde hace mucho antes y no le deben su fama a Piloto necesariamente, pero si como que pusieron el ojo o supieron ver quienes iban a hacer buena música” (Picnic)

Es en esta época y al alero de la hegemonía referencial de estos proyectos que la escena se asume como una colectividad cohesionada, lo que permite considerar que el apogeo de la escena se da en los años 2016 y 2017:

“Piloto fue un referente grande de la escena de ese tiempo. Después como que tuvo más cohesión en 2016 y 2017, como que subieron. Del 2015 recuerdo bandas chicas que yo iba a ver de repente y me topaba en ferias” (Cuna de Gato)

Dicha temporalidad se reafirma en otra entrevista:

“Finales del 2015 hasta el primer semestre del 2017 yo diría que estuvo así como demasiado fuerte la escenilla” (Zilla Records)

En este contexto, Piloto se posicionaba como un referente organizacional central en la escena a raíz del alcance que lograba su catálogo -el ya referido *pop de guitarras*- y la masividad de sus actividades sin perder su base identitaria indie y su narrativa territorial:

“Los Piloto eran todos amigos, que tampoco lo critico, si igual uno trabaja y confía en los amigos (...) Si un sello decide armarse en base a la amistad y las bandas que están haciendo cada uno de los cabros, como que tiene sentido. Lo que pasó en la Florida yo creo que fue eso, que los locos dijeron “ya, hagamos un sello” y empezaron a hacer ruido con ello” (Diario de AnaFunk)

La cohesión y masividad que alcanzó la escena en el contexto que generó le permitió posicionarse no solo como un espacio de sociabilidad, recreación y trabajo en espacios físicos, sino que también le permitió crecer *de boca en boca* mediante el internet:

“Esto lo vi por internet, estaba buscando música en YouTube y apareció algo. Me acuerdo que lo primero que vi fue a Niños del Cerro en Super45 y de ahí empecé a meterme en el mundo del indie (...) Por internet empecé a cachar como todo este mundillo, con Niños del Cerro, Patio Solar, después caché a los Valentina, la Tiare

y ahí empecé a cachar eventos y que había toda una masa de personas que estaban haciendo cosas interesantes” (Palmera Litoral)

Que la escena exista como referente tanto en espacios físicos como virtuales permitió generar una organización del tiempo en torno a ella en cuanto permitía poder relacionarse con la música durante la semana y poder congregarse en torno a ella los fines de semana, considerando que en esa época fue cuando más ferias, festivales y tocatas ocurrían:

“Lo entretenido de la weá de la escena indie o lo que pudo haber sido es que también uno salía como de internet y es bacán salir el fin de semana a una tocata, a estar de verdad” (Gemelo Parásito)

Sobre lo mismo, la valoración que se le da al espacio virtual de la escena es que permite llevar la experiencia territorial más allá del territorio, lo que es crucial para que una escena local se convierta en translocal y logre salir de su nicho primario para abarcar más gente, considerando que en último término, la relación de las personas con la música es contingente y el internet -particularmente los servicios de streaming- ofrece la posibilidad de escuchar cualquier cosa en cualquier momento y lugar:

“El espacio virtual (permite armar un espacio) porque la escena es bien nómade. No tenemos un barrio, se surge donde hay la oportunidad de surgir” (Banana Colectivo)

Tal como fue anunciado, aun alcanzando una amplia masividad, el apogeo de la escena en el período delimitado se ve cortado por numerosos conflictos referidos a abusos de poder, violencia de género y por consiguiente, la deslegitimación de referentes y el fin de proyectos.

Es posible encontrar un punto de cierre a la temporalidad propuesta -para esta investigación, no para la escena- con la organización de mujeres que concluyó en numerosas funas que generaron, entre otras cosas, la caída de Piloto y otros referentes que organizaban instancias de encuentro, además de bandas que a raíz de ello optan por finalizar su proyecto. Como es de esperarse, al dejar de existir numerosas bandas e instancias de encuentro, la escena deja de congregarse la masividad que había alcanzado, de modo que si bien la escena no deja de existir, esta -en palabras de uno de los casos- pasa de moda o deja de ser masivamente novedosa y se convierte en un espacio *funado*:

“La escena en si misma igual sobrevivía en el hecho de ser moda, en el hecho de tener este boom, de que por ser lo nuevo se le perdona un poco, de que podías hacer las weás un poco como la mierda y era bacán (...) En verdad nadie quería hacerse tan responsable tampoco, todo el mundo quería pasarlo bien (...) y la gente que tal vez pudo hacerse responsable estaba toda funada y no es coincidencia. Por el hecho de ser los estandartes aprovecharon sus posiciones de poder y por eso terminaron funados” (Zilla Records, 2019)

De todos modos, hay que ser enfático en señalar que esto no quiere decir que la escena se haya terminado, sino que las condiciones bajo las cuales la escena se desarrolla como referente son diferentes, de modo que la discusión de los siguientes apartados consistirá en plantear como se proyectan y toman postura los entrevistados respecto al futuro de la escena.

Respecto a esto, es posible encasillar la temporalidad de esta investigación en la siguiente cita:

“La escena dura desde el primer disco de Patio Solar (“Temporada” – 2015) hasta el segundo (“Migración” – 2017)” (Zilla Records)

10.3.2. Referentes organizacionales

Cuando se habla de referentes organizacionales, la tendencia mayoritaria es la de nombrar proyectos, organizaciones e instancias que han desarrollado iniciativas similares. Así, las ferias de ilustración se inspiran en otras ferias de ilustración; los sellos se basan en otros sellos; los festivales toman el ejemplo de otros festivales; y los medios virtuales toman referencias de páginas web, foros y blogs.

Plantear que en la escena indie pop se hace una constante referencia a iniciativas similares considera también que la escena se sostiene haciendo referencia de sí misma en todo el tiempo, puesto que supone la generación de un contexto lleno de lugares comunes que permiten asimilar que los proyectos emergentes forman parte de lo mismo:

“En el lado de los festivales, Cohete, Safari, Feria de los Diez. En el momento que salió Banana igual se estaban recién haciendo esas ferias” (Banana Colectivo, 2019)

Así también, se hace constante referencia a experiencias pasadas comunes:

“Huracán. Yo siempre digo que fue una de las pocas organizaciones que en esa época, en 2016, trajo gente de afuera. También está el Levantando Polvo, que era el proyecto en el que estaba el Seba Silva y también trajo gente de afuera” (Festival Sideral)

De esta manera, las organizaciones tienden a considerarse entre sí como referentes, puesto que se reconocen como iniciativas que surgen en torno a lo mismo y de formas similares. En vista de ello, un rasgo identitario que aparece con mucha frecuencia es la idea de noción de la profesionalización llevada a cabo por gente común y corriente:

“Estaba resurgiendo Cazador, estaba Piloto, varios proyectos que se veían super serios pero que estaban llevados por gente super accesible. No era como gente de situaciones económicas estratosféricas (...) era gente super normal. Entonces nosotros dijimos “ya, nosotros también podemos tener nuestro propio sello” (Zilla Records)

Esta idea de *gente super accesible* es ampliamente generalizada, puesto que supone una disposición en las organizaciones a forjar relaciones de colaboración y socialización de saberes mediante el reconocimiento como pares, lo que a la larga les permite seguir existiendo y mediante la agregación de valor, profesionalizarse:

“Capitán Cobalto fue una gran fuente de inspiración porque también hacían las cosas muy desde la autogestión y hago esto en mi casa, busco un lugar y convoca a estas personas porque están haciendo algo interesante (...) no lo están haciendo como hagamos este evento y pasémoslo bien, sino hagámoslo más profesional” (Palmera Litoral)

El profesionalismo es -junto con la autogestión- el referente principal de las organizaciones, lo que quiere decir que todas ellas se proyectan a volverse proyectos serios y sostenibles en el tiempo mediante la formación de equipos de trabajo que desde la especialización de funciones puedan sostener programas de trabajo autogestionado de cada vez mayor calidad. Esto implica considerar el profesionalismo como un valor moral de quienes forman parte de la escena, puesto que se asume que levantar y formalizar un proyecto con amigos en torno a la música conlleva tomárselo a personal:

“(Sobre Capitán Cobalto) Tienen una manera de hacer las cosas que para nosotros hace mucho sentido, como trabajar con ciertos pilares muy tuyos como la transparencia, el valorar en las weás que hacís. Darlo todo. Ser super empeñoso, también ser bien artesanal (...) Me enseñó también a entender ciertos límites de eso y que no se trata de buena onda ni mala onda, sino que se trata de trabajo” (Cuna de Gato)

Ello implica igual una posibilidad para proyectar la escena más allá de lo local, pues abundan referentes no solo nacionales, sino también latinoamericanos, lo que permite proyectar la escena como un fenómeno continental. Latinoamérica, por tanto, supone un contexto específico común que hace posible la generación de redes de proyectos e iniciativas comunes que formen, en su relación, redes que sostengan la idea de una integración continental de diversas escenas translocales, lo cual es el principal referente de Festival Sideral:

“Invitamos en el último Sideral al organizador de Lima Pop Fest, que tiene una banda llamada Dan Dan Dero. Ellos son de Perú y han ido varias bandas de Chile (...) Ellos son como un referente, hacen lo mismo que nosotros (...) También está Laptra, que es el sello de Las Ligas (La Plata, Argentina) y hacen su propio festival con sus propias bandas” (Festival Sideral)

Dicha proyección encuentra su condición de posibilidad en el espacio virtual, puesto que internet mediante los algoritmos de los servicios de streaming y redes sociales crea perfiles a los cuales focalizar contenidos comunes sobre los cuales mantener actualizados al público. Las organizaciones no son ajenas a ello, puesto que la escena como fenómeno virtual se sostiene en la medida en que el amplio espectro de proyectos pueda asociarse entre sí al compartir el espacio en internet, lo que posibilita que la gente reconozca su existencia. Es por ello que todas las organizaciones entrevistadas se pueden encontrar relacionadas entre sí en sus perfiles de redes sociales.

Ya entrando en una materia más específica, es posible encontrar características comunes que son señaladas como referentes organizacionales según el tipo de trabajo que desarrollan.

En el caso de los medios de comunicación, los referentes organizacionales tienden a perfilarse en dos aspectos: a) medios de comunicación escrita locales e internacionales relativos a prensa; y b) productoras de sesiones audiovisuales locales e internacionales.

Respecto a las primeras, se buscan referentes que trabajen en un lenguaje coloquial desde la perspectiva del fan generando contenidos, de modo de pretender dar un paso más allá de la mera difusión de proyectos:

“El Diario de AnaFunk nos sirvió para guiarnos porque si bien queríamos hablar profundizando en el contenido y marcando la diferencia desde ahí, también queríamos ser cercanos a la gente y entender que es lo que les importa, no necesariamente publicar desde el tecnicismo” (Picnic)

Con esto, es posible identificar que los medios escritos pretenden ir más allá de la experiencia del blog, profesionalizando sus contenidos desde las herramientas que ofrece el periodismo, como más se perfila Picnic:

“Un referente en contenidos es POTQ Magazine y todo el trabajo que ha hecho la Javiera Tapia, que eso ha sido super interesante porque marca la diferencia con otros medios de música que no profundizan tanto, que no tienen una postura política frente a lo que escriben” (Picnic)

Por su parte, las segundas se basan en referentes que permitan dejar un registro profesional de muchos proyectos con un concepto claro y reconocible. Así, proliferan muchas referencias a proyectos norteamericanos que han logrado un alto impacto a raíz del trabajo de difusión y posicionamiento virtual, como el caso de Tiny Desk, Colors y Auditory Tree, como así también referentes latinos como Encuentro en el Estudio.

Además, pensando en el plano local, se hace una constante evocación a instancias locales que sin tener el alcance de los antes mencionados, se han sostenido en el tiempo al punto de formar un gran repertorio de registros audiovisuales, como es el caso de LaVitrola; o algunas que han surgido particularmente en la escena, como las Sesiones 8874:

“Cuando empezamos a hacer las sesiones, tampoco habían tantas sesiones. Estaba LaVitrola, Super45 y Rockaxis, no habían como tantos registros de bandas

autogestionadas (...) Estaban las Sesiones 8874, que igual siempre las veíamos y decíamos oh, tenemos que hacer esto” (Banana Colectivo)

En lo que respecta a los sellos, los referentes organizacionales suelen ser otros sellos que agregan valor a los proyectos artísticos al crear no solo catálogos comunes, sino que formatos comunes como casetes -en el caso de Gemelo Parásito- y discos en formato físico -como Zilla Records-, de modo que los sellos buscan como referencia a sellos que se mantengan generando contenidos. Así también, la tendencia de los sellos apunta a buscar referentes organizacionales en entidades abocadas al desarrollo de la distribución digital y el manejo de redes sociales, sobre lo cual Zilla Records plantea haciendo referencia a las redes sociales de Quemascabeza y a la distribuidora Jungla:

“Las redes sociales son como el 60% de la pega a esta altura de la vida (...) Cuando uno sube música a internet no se sube y sale, uno la sube y está meses a veces trabajando con playlist de distintas partes, trabajando en el posicionamiento para que no se po, las búsquedas salgan de cierta forma” (Zilla Records)

Para recapitular, los referentes organizacionales de la escena indie pop santiaguina se encuentran principalmente en ella misma, de modo que a pesar de su corta existencia, existe un repertorio común de experiencias locales que permite a las organizaciones posicionarse en relación a ella misma. Este repertorio de referentes se amplía hacia proyectos extranjeros -latinos y anglosajones- mediante las redes que se generan para unir diferentes escenas translocales en el espacio virtual. Finalmente, en todas estas iniciativas prima el valor referencial del profesionalismo como la formación de equipos de trabajo que en la socialización de conocimientos, aporte a convertir proyectos informales en formales.

10.3.3. Proyectos histórico-normativos y visión de futuro

Al hablar sobre cómo se proyectan las entidades entrevistadas respecto al estado actual de la escena y hacia donde debiese avanzar, es un consenso generalizado que existe una ruptura ligada al peak de denuncias y funas al interior de ésta, lo que no hace que deje de existir, pero plantea un contexto menos cohesionados:

“Si bien sigue siendo fructífera y salen nuevas bandas, no se si es tan fructífera como lo era hasta hace un tiempo. Yo creo que tiene que ver con problemas como las funas

y todo eso. Este año yo he sentido que no ha habido tantos eventos o cosas así gigantes.” (Banana Colectivo)

Es por ello que se vuelve a la idea de la escena como referencia unificadora de diferentes escenas locales, pues se plantea que la fragmentación propone un escenario en el cual distintas escenas locales podrían optar a crecer relacionadas o construir desde sus propios espacios:

“Siento que la escena está super fragmentada, así que más que una escena, hay muchas escenas en este momento. Para mí hay dos opciones: o se une fuerzas o se vacila cada uno por su lado y agarra fuerza cada una por su cuenta.” (Cohete Lunar)

El escenario de fragmentación del referente de sociabilidad de la escena plantea un escenario en el que se dirimen dos visiones: por un lado, una más nostálgica relativa a querer revivir la escena intentando realizar las mismas prácticas que tiempo atrás le dieron fuerza; y por otra parte, una que apunta a desmarcarse de ella para salir del nicho. La justificación a la renovación de las prácticas se puede ver en la siguiente referencia:

“La escena musical está mutando caleta, entonces cada vez se vuelve más difícil tratar de sobrevivir con el viejo método por así decirlo, como no se po, pretender hacer una tocata en Casa Matta pensando que erís Patio Solar con Amarga Marga en 2016, que la weá se va a llenar y que cachai, ya no funciona así” (Zilla Records)

Los motivos para desmarcarse de la escena tienden a hacer mención a malas experiencias vividas en ella, como también así a la estigmatización del indie como género funado:

“Hay como dos grupos: la nostalgia de la escena, sobre todo cabros más jóvenes que quieren ser Patio Solar, quieren ser El Cómodo, quieren ser Niños del Cerro en lo que fue en sus tiempos de la escena; y otras bandas que están contra la escena porque vieron como era la weá o tienen ese rencor con la escena” (Zilla Records)

Tal como se aprecia, el desmarque de la escena implica varias cosas, entre ellas el reconocimiento de las malas prácticas en los equipos de trabajo y buscar oportunidades para salir del nicho en el cual la escena hizo crisis. Así, las organizaciones se perfilan en torno a dos ámbitos estrechamente relacionados: a) salir del nicho y b) profesionalizar los proyectos.

Respecto a lo primero, hay que comprender el salir del nicho en sus dimensiones estéticas y territoriales. Sobre lo primero, se plantea que los límites estéticos de la escena se han abierto en cuanto, al perder fuerza el referente de sociabilidad y sus patrones de rechazo, se vuelve permisible innovar incorporando referentes más comerciales, lo que remarca la definición de la estética del indie como un espacio de convivencia de estilos:

“Antiguamente creo que todo tenía que ser demasiado alternativo, pero ahora el mundo admitió que si bien te puede gustar Diive, Beach Fossils, te puede gustar Mac deMarco, escuchai a Shakira en la radio y te volví loco, escuchai a Juan Luis Guerra, Juanes y te encanta. Tal vez no se ha roto el nicho, pero musicalmente no suena como música de nicho. Esa weá me gusta, que la gente pasó esa etapa adolescente de encasillarse en una tribu urbana” (Zilla Records)

Además de ello, salir del nicho implica poder llegar a un público cada vez mayor, de modo que se apunta mayoritariamente al fortalecimiento de la escena virtual y la distribución digital de los proyectos, lo que se asume como un rasgo necesario de la profesionalización:

“Yo sentí que la escena se estancó un poco con estas acusaciones, pero siento que está como más redonda, ya está más profesional. Siento que si bien van a aparecer siempre bandas nuevas, ahora la gente quiere hacer las cosas más profesionalmente. Están subiendo sus temas a Spotify, están generando contenidos en sus páginas, están apareciendo sellos nuevos (...) El querer salir en medios y hacer más grande tu banda es querer ser más profesional” (Festival Sideral)

Esto es definido por un entrevistado como la necesidad de tomarse en serio comercialmente, marcando una distancia con el lo-fi al referir a este como una decisión estética minoritaria, pues cada vez más las bandas se orientan a referentes que logran salir del nicho y tener éxito comercial. Esto conlleva la adopción de convenciones profesionales ligadas a grabaciones de buena calidad, considerando que Spotify -plataforma mencionada como la principal de esta época- no permite subir material de baja fidelidad:

“Si hay banda que por una weá política tienen necesidad de vivir siempre así como en escenas más under y esa es su propuesta artística, está bien, lo respeto y lo entiendo caleta, es super válido, pero yo se que no es la realidad de la mayoría de

las bandas. Yo se que la mayoría quieren tocar en Matucana 100, la mayoría de las bandas les encantaría estar donde está Ases Falsos, Niños del Cerro (...) Pero la mayoría de las bandas quiere hacer eso y no está trabajando pa eso” (Zilla Records)

De todos modos, existen divergencias respecto a la relevancia de lo virtual y las redes sociales, sobre todo desde la vereda del lo-fi, desde donde se acusa que se pierde la autenticidad de las obras dando paso a un riesgo de homogenización:

“Estamos en un momento histórico de demasiada dispersión en general y al mismo tiempo de aglutinación. Como que estéticamente todo se junta y es lo mismo, como si pensamos en los algoritmos, que hacen que uno escuche pura música igual; las redes sociales hacen que uno use internet de la misma forma y como que todo es lo mismo y esa weá la escena no debería replicarla y es lo que está pasando un poco. Todos quieren sonar así como Amarga Marga, como Niños del Cerro” (Gemelo Parásito)

La profesionalización, además de todo lo mencionado, implica también dar espacio a la reflexividad organizacional en cuanto el decaimiento del referente de sociabilidad de la escena no necesariamente debe verse como un fin, sino como una oportunidad para replantear los proyectos y las prácticas organizacionales:

“Si tienes dos años seguidos de puro éxito, explotar y puras cosas bacanes y de repente llega un concepto, una idea o algo que tu nunca viste de ti mismo que te lleva a no producir música, pero si te llega a producir un escenario más valorable de trabajo, no encuentro que se estanque, sino que está progresando de una manera super distinta y quizás personas que son ajenas a este espacio no logran ver eso y piensan que la weá se estanca y queda parada” (Cuna de Gato)

De esta manera, la profesionalización se ve como una exigencia ligada a los valores propuestos como referentes organizacionales en el apartado anterior, poniendo centralidad en que este horizonte implica hacerse cargo de ella al tomar los problemas de la escena -tal como se planteó en el primer apartado- a personal para hacer crecer los proyectos y por consiguiente, volver a darle fuerza a la escena. En vista de ello, una exigencia que se hace a las organizaciones radica en la creación de espacios donde se erradiquen conductas sexistas:

“Creo que la sociedad en general tiene que avanzar a que los espacios de entretenimiento y esparcimiento musical sean seguros principalmente, seguros para todos y sobre todo para las mujeres” (Picnic)

Todo lo que ha sido mencionado respecto a la profesionalización se perfila en cimentar una base para la emergencia de proyectos y escenas ligadas al indie ante la carencia de una industria sólida, rentable y estable en el tiempo:

“Cada cierto tiempo hay un boom, una explosión de música chilena, había una escena y después se extinguía, no quedaba nada. Después volvía a salir otra y así. Entonces hay que cimentar una base, dejar algo pa que los que vengan después se agarren de eso y no tengan que partir todo de cero reconstruyendo la cuestión (...) La base que ni siquiera está son buenas condiciones para tocar, trabajar, más difusión de música chilena, ya sea en la radio, ya sea en medios tradicionales” (Diario de AnaFunk)

De este modo, se reafirma que la proyección a futuro del indie radica en referir a su continuidad en el tiempo como mantenerse existiendo y haciendo cosas. Con ello, se alimenta una idea de progreso ligada a adaptar los proyectos y las motivaciones para hacer cosas a las condiciones de su tiempo, de modo que la escena se proyecta en relación a las voluntades colectivas de que ésta siga existiendo:

“Yo creo que va a seguir avanzando, porque eso es lo que ha hecho hasta ahora. Por ejemplo, si te das cuenta Quemasucabeza lleva como 15 años y recién en el 2010 o 2012 empezó a hacerse mucho más masivo, entonces igual va como creciendo y creo que se puede mantener en el tiempo tanto como ha hecho el reggaetón (...) No creo que se acabe si uno tiene ganas de hacer cosas” (Palmera Litoral)

10.4. Conflictos y disputas por la hegemonía de referentes identitarios

10.4.1 Focos de tensión y conflictos en la escena

Los aspectos problemáticos identificados en torno a la escena hacen referencia a a) condiciones precarias para el desarrollo de proyectos autogestionados; y b) la fragmentación

suscitada por la ruptura del referente de sociabilidad a raíz de las denuncias por violencia sexual al interior de la escena.

Respecto a lo primero, prima la noción de que en Chile existe una baja valoración de la cultura y los proyectos autogestionados e independientes, lo que se traduce en poca cabida en los medios de comunicación masivos y en la constante idea de que en Chile no existen proyectos musicales más allá de lo que encuentra lugar en el mainstream:

“No se reconoce una escena musical en Chile, un reconocimiento a la autogestión, de que la población genera cosas (...) La asistencia de la gente a las cosas es baja en comparación a otros eventos como de bandas más grandes. Podís tener un festival con diez bandas que igual tienen su trayectoria, que en internet tienen cifras altas, pero igual la gente no va” (Banana Colectivo)

Sobre lo mismo:

“En Chile se valora tan poco la cultura que hay pocos espacios para tocar, que hay pocas oportunidades de avanzar en esto y eso ya es como un fenómeno país ¿cachai? Como que no se pesca la cultura, por lo tanto los espacios pa tocar son reducidos o son carísimos (...) Lo he visto desde Pulsar hasta Lollapalooza, las condiciones son malas pa los artistas y eso pasa en el teatro, en la música, en el cine” (Picnic)

Los problemas ligados a las condiciones para desarrollar proyectos de la escena de igual manera implican una autocrítica hacia prácticas señaladas como poco profesionales ligadas a ella, lo que se hace evidente en cuanto se acusan prácticas conservadoras en nombre del identitarismo:

“Hay innovaciones que le gustan a la gente, pero son así como la misma innovación de antes. Por ejemplo, si antes una banda indie mezclaba el indie con el reggaetón, ahora también está permitido mezclarlo con el trap, que es algo nuevo, pero el significado de la weá es lo mismo, ¿cachai? Es como que está permitido mezclar el indie con el género de moda, pero tal vez no está permitido que la banda diga “ya, no vamos a tocar gratis nunca más y vamos a cobrar 5 lucas todas las tocatas” (...) La gente tiene miedo a probar nuevos sistemas” (Zilla Records)

Esto da luces de un problema recurrente ligado a que si bien existen propuestas estéticas novedosas todo el tiempo, la organización que sustenta ésta mediante el trabajo muchas veces no es la óptima en cuanto al grado de profesionalismo que requieren para poder posicionarse se buena forma, cayendo muchas veces en grandilocuencias atribuidas a conductas egocéntricas:

“La gente no se cual es el motivo, pero tienden a pensar que lo que están haciendo es lo mejor de la vida, entonces todos tienen que ponerle atención ¿cachai? No po, de repente hay que bajarse un poco de la nube y decir este weón no me conoce, tengo que tratar de hacer llegar lo mejor posible mi información a esta persona (...) No logran hacer llegar de una manera más efectiva quizás sus trabajos y hay muchos que se quedan en la nada con eso” (Cuna de Gato)

Ante esto, se plantea la necesidad de desarrollar instancias formativas que permitan estructurar la identidad de los proyectos, de modo que profesionalizarse implica una mayor integración de distintos saberes y por ende, generar espacios formativos para la socialización de los conocimientos:

“Hay muchos proyectos bacanes que están partiendo y postulan a fondos y a veces no quedan porque no saben postular. De verdad no todos tienen algunas cuestiones base para enviar una postulación y no tienen quien los ayude (...) Nos falta conexión, compartir más esos conocimientos y abrirnos (...) Estamos muy desconectados, no compartimos tanto ese tipo de cosas que son fundamentales para que muchos proyectitos sigan andando” (Cuna de Gato)

En torno a esto, los problemas de la escena respecto a condiciones para desarrollar y profesionalizar los proyectos apuntan a que la escena, en su definición identitaria, debe exigirse a sí misma ser resolutiva en cuanto a buscar soluciones con recursos escasos, considerando que lo que puede denominarse industria en el indie santiaguino es bastante precario:

“Hartos problemas en la escena de ese tipo, como técnicos podría decir quizás, para tocar, para poder desarrollar la carrera, pero no hay que quedarse en eso, uno tiene

que buscar sus propias soluciones e instancias para resolver esas cosas” (Diario de AnaFunk)

En relación al segundo foco problemático planteado, es consenso generalizado que la falta de cohesión entre las distintas escenas locales que se encasillan en torno al referente del indie se debe en parte a las denuncias por abuso y violencia sexual realizadas hacia varios referentes de ella, pues ello suscitó la pérdida de legitimidad y consiguiente final de proyectos e instancias de encuentro masivo:

“Las funas son como lo más polémico que pasa alrededor de la escena musical y tienen que ver igual con el empoderamiento que está teniendo la mujer, que está haciendo prevalecer sus derechos y es lo más lógico que tiene que pasar” (Palmera Litoral)

Este fenómeno supone un desmarque de lo que fue la escena en cuanto suscita la reflexión sobre lo que está y no está permitido en esta, dando a entender que las conductas machistas a) existen en la escena a pesar de que en ella se enarbolan discursos identitarios contrarios a ella y por ende, b) los referentes que las llevan a cabo dejan de serlo al revelar una inconsistencia entre sus discursos y prácticas.

Con las funas se pone en tensión a la escena en cuanto la interpela por reproducir actitudes machistas a pesar de basar gran parte de su narrativa identitaria y su estética en pretender marcar distancia con dichas prácticas, de modo que dichas narrativas se vuelven inconsistentes:

“Me pasó que me di cuenta que no estábamos todos en la misma volá. Yo pensaba que todos creían en cierta media en el vegetarianismo, en políticas más de izquierda, feminismo, todos estábamos de acuerdo. Habían varias conductas que según yo y varios estaban asumidas, que estamos todos en la misma volá (...) Cuando se nota que no están todos en la misma parada, se fragmenta” (Cohete Lunar)

En relación a esto, existe una postura que señala que dicho fenómeno guarda causalidad con la despolitización que existe en la escena:

“Está super despolitizado el mundillo. Todos venden la pomá de que como que hay que ser de izquierda, soy deconstruido y toda la weá y al final en la práctica las

tocatas son un espacio super despolitizado y al final todos quieren que les vaya bien”
(Gemelo Parásito)

Cuando se habla del *funado* se hace referencia a un tipo ideal de sujeto contrario a los proyectos morales de lo que debiese ser la escena y que encarna -de forma unánime- las malas prácticas que son señaladas como las causantes de la ruptura del referente de sociabilidad de la escena. Al *funado* se le atribuye abuso de poder, poca reflexividad, machismo, falta de profesionalismo y una predominante disposición a generar relaciones tóxicas, además de volver inseguro los espacios de encuentro al generarse una falsa sensación de colectividad, que es lo que desencadena la tendencia a la fragmentación. De este modo, la funa implica la sanción social de ser expulsado de la escena musical por motivos predominantemente extramusicales, lo que implica no solo dejar de pertenecer a la escena, sino también perder legitimidad como referente en ella y por ende, gatilla en muchos casos el término de los proyectos.

Cabe plantear que a pesar del enjuiciamiento que se crea respecto a esta figura, prima la conciencia de que todos los hombres son susceptibles a caer en dichas prácticas, lo que se enmarca en la interpelación del feminismo a prácticas que habían sido normalizadas o no problematizadas con la relevancia que se les ha dado hoy en día:

En cualquier momento un weón puede caer funado y como cualquiera de tus amigos puede caer funado cualquier día y hay que estar atento a eso” (Zilla Records)

Por eso, la problemática de las funas es asumida como un aprendizaje en el marco de la renovación de la escena:

“Hay bandas que antes eran furor y pintaban pa tirar pa arriba y van muriendo de a poco por este rechazo social que puta, es bacán, pero los van matando por temas externos a la música. Es una transición de la escena, en volá una renovación de la escena; es un aprendizaje de asimilar que este es el tiempo en que no se va a aceptar más esa actitud (...) y la sociedad misma se está encargando de no normalizar lo que no nos gusta” (Banana Colectivo)

Sobre esto mismo se agrega:

“El problema es ver bien con que elementos tu haces proyecto (...) Uno tiene que ser más cuidadoso con lo que hace y como actúa. El problema de la escena es que mucha gente se vio en un boom de éxito y no supo reflexionar. A lo mejor el problema de la escena es que está inmadura” (Festival Sideral)

Además de la discusión respecto a lo permisible en la escena, las funas conllevan conflictos respecto a las consecuencias que tienen en el debate público de la escena, pues si bien prevalece una valoración positiva respecto a que se sancione socialmente a quienes lo ameriten, existe una valoración negativa a discursos señalados como moralistas y oportunistas que desvían la atención de la denuncia a una disputa identitaria en el espacio virtual:

“Está super bien que hayan funado a todos los que funaron, está mal que haya quedado gente sin funar (...) Pero de repente llega gente a comentar weás que no tienen nada que ver en la situación con unos testamentos culiaos gigantes y todo, que tu notai que les importa un pico la víctima y que quieren aprovechar la oportunidad de sentirse superiores moralmente” (Zilla Records)

Estas discusiones tienden a tomar mucha fuerza en el espacio virtual, que es donde suelen hacerse públicas y masivas las denuncias. Respecto a como se desarrollan en dicho espacio, existen posturas que señalan que su mediatización es problemática al facilitar la sobreexposición de personas a múltiples enjuiciamientos, pues la tendencia de las funas es a viralizarse virtualmente para el veto colectivo de forma tajante:

“La escena es muy de este está cancelado, está cancelado y está cancelado. Es muy tajante en sus opiniones, no hay segunda opinión” (Festival Sideral)

Si bien el juicio es tajante, también es acusado de ser relativo a quien lo enuncia en algunos casos, pues también se abre cabida a que el posicionamiento en relación a la funa se asuma más desde el amiguismo que desde la causa, generando la posibilidad de un abanderamiento arbitrario que toma postura frente a un caso pero no frente a otro en función de quienes están involucrados:

“Funo a alguien, pero no funo al otro; o él o ella es mi amigo y como que no le importa nada más y yo me agrupo con ella. Como que se van abanderando por

personas más que por causas. La causa, el relato y todo va pasando a otro plano (...) Yo creo que en algunos casos gana como la idea sobre esa causa, pero a veces como que no gana nadie” (Palmera Litoral)

Junto con ello, también se plantea de forma conflictiva la discusión mediática de la funa en cuanto permite la victimización de la gente señalada como victimaria, como así también suscita la automarginación de la escena por parte de las mismas denunciantes:

“Hay músicos que dicen que les destruimos la carrera (...) y están llenando escenarios los fines de semana, entonces ¿a quién se le destruyó realmente la vida? ¿Quiénes son las que dejamos de participar de la escena? Son las mujeres, porque al final por denunciar dejaste de participar en un espacio que en principio te pertenecía como a todos, pero te deja de pertenecer” (Picnic)

Finalmente, las funas también suscitan un foco de conflicto al plantear el verdadero impacto de la sanción que proponen, pues si bien el juicio es tajante y la sanción punitiva, se pone en duda el carácter formativo de esta:

“Las funas están bien, pero en las postfunas hay mucho de una actitud muy punitiva y muy poco formativa ¿cachai? Como que el centro pasa a ser cagar al weón de turno y que no vuelva a pasar (...) Además que la gente no debería dejar de abusar de otras personas por miedo a que después la pillen, sino que deberían dejar de abusar de las personas porque son personas y esa weá encuentro que en los postfunas no está. Solo hay una intención de descargar rabia y sacar provecho” (Zilla Records)

Aun a pesar de todas las tensiones que gatilla el tema de las funas en la escena y por contraria que resultan manifestarse algunas posturas ante ciertos temas y casos, existe una tendencia optimista a valorar que la fragmentación que genera en la escena, si bien implica una pérdida de fuerza, también presenta un nuevo escenario para las relaciones sociales en ella:

“Encuentro que la fragmentación que hubo fue buena y mala, porque se perdió caleta de fuerza, pero ahora según yo estoy compartiendo con muchos menos weones tóxicos y peligrosos que no quiero que mis amigos y amigas se mezclen con ese tipo de personas” (Cohete Lunar)

En la vereda opuesta, también existe una visión pesimista que plantea que las funas si bien se han tenido un fuerte impacto mediático, no han logrado transformar la escena un espacio de reflexión ni politización:

“Cuando salió todo lo de las funas, yo pensé que esta weá murió y cuando vuelva a va volver como espacio de reflexión y nadie dice nada. Vas a una tocata y ves que las únicas que están haciendo la pega son las mismas cabras” (Gemelo Parásito)

En conclusión, los focos de conflicto que suscitan la disputa por la hegemonía referencial en la escena hacen referencia a -en primer lugar- cómo hacer frente a las condiciones precarias bajo las cuales se desarrollan proyectos artísticos, poniendo el concepto de profesionalismo en contraposición al amateurismo y tensionando al indie a definirse en torno a la resolución de problemas ante la inexistencia de una industria independiente sólida y rentable en Chile.

En segundo término, los casos de abuso y el fenómeno de las funas públicas en la escena suscitan conflictos que dinamizan la ruptura del referente de sociabilidad de la escena, pues hacen evidente que en la escena se desarrollan prácticas machistas por parte de personas y proyectos que discursivamente las condenan, como así también pone en evidencia que el enjuiciamiento público si bien es tajante, también es relativo a quien lo enuncia y al espacio en el cual se enuncia. Por ello, la funa si bien implica la sanción al acusado de dejar de pertenecer a la escena, colateralmente también conlleva a la automarginación de las denunciantes, al oportunismo mediático para el posicionamiento de proyectos en base a desviar la atención de la denuncia, a enjuiciamientos arbitrarios, a la victimización de victimarios y a dar más importancia al carácter punitivo que al formativo de las acusaciones.

10.4.2. Posicionamiento y resolución de conflictos

Respecto a la toma de posición para la resolución de los conflictos nombrados en la escena, se plantea que el indie ante la carencia de una industria estable y rentable, se sostiene en base a la constancia y a la posibilidad de generar espacios con recursos escasos, tal como se plasma en la memoria histórica presentada previamente:

“Es una escena que empezó en respuesta a esto de tener que tocar y lidiar con los bares, todas esas bandas que estaban chatas de hacer tratos con lugares malos para tocar y más encima tener que pagar, chatos de tener que sonar en la radio y que no

te pescaran, chatos de tener que grabar en el mejor estudio y que aun así no te pesquen. Yo creo que esta escena nació con la necesidad de que la weá funcionara sin tener que lidiar con una burocracia de mierda” (Festival Sideral)

Así, se reconoce que la motivación ante la necesidad de generar espacios permite sortear la precariedad de las condiciones, dando una definición moral a la escena en base a la voluntad y la organización colectiva, acuñando la idea de *apañarse* y *ser apañado*:

“Hay que ponerle cara a los problemas y tratar de no perder la constancia para que no te achaquen ese tipo de problemas, porque nos movemos en todos esos mundos donde cuesta conseguir espacios, donde no viene gente. Igual los espacios los generamos nosotros con lo que hay. Como que la motivación es muchas veces más potente que el hecho de no poder hacer una weá” (Banana Colectivo)

Lo que se refuerza en estas palabras:

“Nosotros tratamos de eso, de abrir espacios, de generar movimiento, que no esté estática. Que se vaya moviendo la cosa, renovando (...) Le damos empuje a la escena independiente porque es la que más necesita, es la que tiene menos herramientas y opciones de poder ser escuchada” (Diario de AnaFunk)

De esa forma, se evidencia que la respuesta de las organizaciones y actores de la escena a las condiciones precarias para desarrollar su trabajo y generar espacios radica en una definición moral del indie -tal como se planteó previamente- como voluntad resolutiva para la resolución de problemas desde el trabajo colectivo.

En relación al segundo foco temático de conflictos, el posicionamiento respecto al fenómeno de las funas tiende a encontrar el punto de consenso al declararse que los funados deben ser vetados de los espacios e iniciativas levantadas en torno a la escena, de modo que se les niega tajantemente la cobertura mediática y la participación en ferias y festivales al ser *cancelados* socialmente, tal como se explicita a continuación:

“No cubrimos a ninguna de las bandas funadas. Es un criterio editorial (...) porque no estamos dispuestos a darle tribuna a bandas que han estado involucradas en esto y siempre le creemos a la mujer primero” (Picnic)

“En los tiempos de la funa cagaron todos. Si estás manchado, este espacio no es pa ti po. De hecho, hubo una Cohete que fue justo cuando salieron todas las funas e íbamos a invitar a caleta de bandas que finalmente fueron funadas y las sacamos todas nomás” (Cohete Lunar)

“Tenemos que ser tajantes. Ponte tu, pa lo que fue el Sideral de las Ligas Menores hubo un stand de Muchacha, que evita lo que es el acoso en las tocatas. Tenemos que ser tajantes en ese sentido, si hay que bajar una banda, se baja y punto (...) No podemos lidiar ni permitirnos tener una banda que esté escrachada” (Festival Sideral)

Estas tres posturas parten de la base de que los actores de la escena se hacen responsables de tener el control respecto a que proyectos forman parte o no de sus espacios, formando criterios para ello desde los procesos de reflexión organizacional a partir de la experiencia que se ha dado en la escena, tomando en cuenta que incluso referentes muy masivos han caído por no saber reaccionar a las denuncias, como fue el caso del sello Piloto:

“Creo que tenemos la experiencia suficiente con todo lo que ha pasado como pa no tomar posturas insanas de decir así por ejemplo “esperaremos a que la ley resuelva esto” no po, tomaremos cartas en el asunto al toque (...) Pero no te voy a decir que somos un sello ultra-feminista que hacemos eventos en pro de la concientización” (Zilla Records)

Así también, existe una postura más mesurada que apunta a quitarles cobertura mediática a proyectos funados para evitar la sobreexposición de las denuncias y sus involucrados, haciendo énfasis en la necesidad de recabar pruebas en cuanto no se abanderan irrestrictamente por las funas:

“Nuestro real apoyo quizás a víctimas es no seguir publicando esas cosas, pero cuando son cosas que ojalá hayan más pruebas, porque a veces un comentario al voleo no se que tan real es (...) Para nosotros al menos, más que decir que no vamos a publicar más cosas de este weón, no queremos generar espacios de odio gratuitos. No se po, posteas algo de una banda que está funada y se va a llenar de comentarios así como dejen de cubrir a este weón abusador” (Diario de AnaFunk)

Esta postura implica un enjuiciamiento matizado en cuanto este no se perfila como tajante, sino relativo al hecho denunciado y a quien lo enuncia:

“Voy matizando dependiendo como se vaya dando el asunto y yo también en relación a las personas. Quienes son ellos, si cacho más allá ¿cachai? Pero creo que no puedo ser el juez de dictaminar “tu no, tu si”” (Palmera Litoral)

Más allá de todos estos posicionamientos respecto a las funas y sus repercusiones, también es necesario destacar que la postura de organizaciones que se hacen parte de las denuncias enmarcan estas no como un fin en si mismo, sino como parte de un trabajo político de organización feminista para la generación de espacios seguros:

“No teníamos la intención de que fuera una weá de funar por funar, sino que (...) nos organizamos como mujeres trabajadoras de la música. Creo que es super importante, porque no es una caza de brujas como se ha tratado de posicionar en los medios, es un proceso social que termina en la formación de una agrupación que se dedica a proteger estos derechos fundamentales” (Picnic)

Las funas, por consiguiente, se proyectan en la disputa por la transformación de los espacios de encuentro, por lo que hacer referencia a la creación de espacios seguros va de la mano con visibilizar problemáticas relativas al género. Respecto a ello, el posicionamiento predominante de las organizaciones tiende a plantear la superación de dichas problemáticas como un horizonte normativo que existe más como un deber-ser que como algo que exista realmente, por lo que plantearlo supone tener control de los proyectos y espacios para encausar acciones en torno a dicho fin:

“Es difícil hablar de espacio seguro, pero un espacio que tengamos controlado. Que no se nos vaya de las manos nuestro propio sello, que es como lo que le pasó a Piloto” (Gemelo Parásito)

Del mismo modo, al problematizar las dinámicas de la escena desde el género se puede presentar también el problema relativo a la masculinización de esta, de modo que la equidad de género también se vuelve un horizonte normativo que orienta la reflexión y las acciones de los proyectos en función de todo este contexto de transformación de la escena:

“Me gustaría que Zilla Records pudiera avanzar hacia la equidad de género, porque en este momento la desproporción de hombres contra mujeres es absurda, pero tampoco porque seamos unos monstruos, porque esa equidad de género de repente hay que forzarla un poco (...) es algo que hay que construir. Y nada po, me gustaría más eso, me gustaría que nuestros eventos fueran más seguros que lo que son para las mujeres, pero no te voy a mentir, eso no pasa (Zilla Records)

Finalmente, se manifiesta también una postura de disposición conciliadora frente a los problemas que suponen las funas en relación al diálogo y la autocrítica, volviendo a hacer énfasis en la importancia de transparentar posiciones en relación a las problemáticas que ocurren en la escena al mismo tiempo en que los problemas de ella se asumen como problemas personales que se enfrentan de manera colectiva:

“Siendo bien transparentes con cualquier problema que tenga algún integrante de una banda o de un proyecto o un músico por su cuenta con el que estemos trabajando, de hablarlo, transparentar la parte que nos corresponde transparentar a nosotros y claramente nosotros siempre pensamos en que no podemos lograr ninguna sinergia con nadie que no esté dispuesto a aprender del error que cometió” (Cuna de Gato)

Es por todo esto que a modo de síntesis, se puede ver que el posicionamiento para la resolución de los conflictos ligados a las condiciones materiales bajo las cuales se desarrollan los proyectos de la escena apuntan a cuadrarse con la moral del indie basada en la autogestión y colaboración motivada por la voluntad y trabajo colectivo, movilizandolos recursos disponibles para la generación de espacios. Así, se plantea como un rasgo identitario para la resolución de los problemas el hecho de que la motivación impera por sobre las condiciones.

Respecto al tema de las funas, se identifican posturas que difieren en relación a que tan de acuerdo se está con la sanción social que plantean, de modo que es posible encontrar posturas favorables al veto absoluto de los funados al mismo tiempo que también existen otras posturas que apelan a aplicar sanciones sociales relativas a cada caso y circunstancia. Del mismo modo, desde las funas se evidencian problemas de género en la escena que suscitan el posicionamiento de su resolución como horizontes normativos que orientan la reflexión y las prácticas de los proyectos de la escena, como es el caso de los espacios seguros y la equidad de género.

11. Conclusiones

Luego de haber realizado los análisis pertinentes, es posible esbozar una respuesta a la pregunta sobre cómo se han construido los proyectos de identidad sociomusical en la escena indie pop -también nombrada *indie a secas* o *pop de guitarras*- santiaguina en torno a las definiciones que la escena maneja de sí misma, situándose temporalmente y proyectando disputas referidas a la consolidación de proyectos morales en torno a la práctica colectiva de la vivencia musical.

En primer lugar, la escena propiamente tal solo existe como una referencia que permite a diferentes escenas locales que desarrollan estilos particulares identificarse como parte de la misma cultura. Así, el indie pop se define como un género compuesto por una gran multiplicidad de estilos unificados en la base moral del indie y la autogestión colaborativa. De esta manera, el referente estético de la escena se define en su apertura y por ello mismo, el indie pop se define a sí mismo como un género en constante innovación en cuanto no prevalecen patrones de rechazo tan marcados hacia la diversidad sonora entre quienes declaran formar parte de la escena.

Formar parte de la escena significa que los referentes estéticos de ésta organizan iniciativas colectivas y formas de sentido que permite que quienes se relacionen con la vivencia de esta música desarrollen un grado de compromiso variable con la escena. Es por ello que formar parte de la escena puede ser tanto ser artista y generar redes en ella, como también asistir a festivales, ferias de ilustración, formar lazos de amistad con otras personas bajo el mismo contexto o sentirse responsable de las cosas que en ella pasan. Considerando ello, formar parte de la escena no se remite solamente a asistir a espacios físicos en torno a los cuales se desarrollan prácticas musicales, sino también formar parte de su referente de sociabilidad en el espacio virtual al consumir música en plataformas de streaming como Spotify y Youtube, seguir la actualidad de la escena en internet y vincularse con pares en las redes sociales como Facebook e Instagram.

Definir la escena como un referente que permite la común identificación de diferentes escenas locales supone que la escena se define como nichos fragmentados, los cuales se cohesionan en diversa medida al enunciarse a sí mismos como indie pop y desarrollar alianzas colaborativas entre nichos. Así, lo que haría diferente a la escena no son sus prácticas

-que son similares a las de otras escenas- sino el significado que se les da al ponerlas en contexto y dotarlas de narrativas generacionales de clase media, temáticas intimistas y - evocación a la alternatividad comercial. De este modo, la escena como referente estético y social se posiciona como una tribu urbana situada en espacios físicos y virtuales que generan sentido de pertenencia al compartir y consumir códigos estéticos y frecuentar espacios ligados al *pop de guitarras*.

En relación a la definición histórico-moral de la escena, su memoria histórica se construye en relación a la creación de espacios y redes para la circulación de proyectos independientes que pretendían alcanzar masividad sin tener cabida en la industria discográfica. Así, el origen de la escena se define en la precariedad y la autogestión, destacando en ello dos elementos democratizadores para la producción y difusión de la música: la grabación casera y las plataformas de internet (redes sociales y streaming) al volverse cada vez más masivo.

Del mismo modo, se identifica a los artistas y sellos que abrieron dicho camino como referentes de la actual escena al observarse que la profesionalización de esta forma de desarrollar sus carreras artísticas desde la independencia les ha permitido volverse masivos e incluso firmar con grandes discográficas. Esto da cuenta de que el referente moral más importante de la escena es el de la profesionalización. En vista de ello, los proyectos apuntan a suscitar interés de la gente y mantenerse en el tiempo para ampliar cada vez más su público; como así también se graba y produce bajo un estándar de calidad cada vez más elevado, dejando al lo-fi como una opción político-estética y no ya como necesidad. Del mismo modo, plataformas de streaming requieren que los contenidos que circulan en el mercado de la música cumplan con dichos parámetros de calidad, de modo que el profesionalismo se vislumbra como obligación para quienes buscan hacerse espacio en dichas plataformas.

En relación a las escenas locales que proliferaron en Santiago durante el período de tiempo comprendido en la investigación, es posible señalar que estas se identifican con la memoria histórica recién presentada a raíz de que surgen de la misma manera. Que el centro neurálgico de esta movida haya sido La Florida y Puente Alto se puede explicar en base a que en dichos territorios se desarrollaron alianzas colaborativas entre artistas, quienes desde la organización le dieron sentido territorial a los espacios creados. Cabe ser enfático en que, si bien esta

escena encontró su referente principal en dicha territorialidad, esto pudo pasar en cualquier otro lugar, de modo que este fenómeno no tiene causas esencialistas sino contingentes.

El indie pop como escena se expandió desde dicha territorialidad hacia el centro de la capital al mismo tiempo en que los catálogos de música en plataformas de streaming se volvían más grandes y variados. Esto se explica en que la escena también opera como referente de sí misma, lo que gatilla la proliferación de proyectos musicales al ver que existen numerosos espacios para su desarrollo. Ocurriendo esto, las tocatas se desplazaron de la casa de los músicos a bares de renombre en el centro de la ciudad, proliferaron ferias de ilustración que generaban un contexto interdisciplinar para las artes ligadas al indie y los proyectos se fueron haciendo cada vez más notorios y populares al ser distribuidos por sellos aventurados en la distribución digital, llegando a generarse un circuito con mucha actividad y aparente cohesión entre los años 2016 y 2017.

El fortalecimiento y la expansión de las redes en torno a la escena indie suscitó la proliferación de proyectos que encuentran sus referentes organizacionales en torno a la escena misma. De este modo, al ser la escena una constante referencia de sí misma, se identifica un repertorio común de experiencias locales similares que se proyectan en el tiempo desde el valor del profesionalismo. Además de experiencias locales, la escena encuentra referentes en experiencias profesionales foráneas de gran producción y alcance mediático virtual, lo que evidencia que la escena identifica en dicha proyección un horizonte moral. Así, el profesionalismo se erige como el valor referencial a seguir en cuanto las organizaciones se ven en la necesidad de formar equipos de trabajo sostenibles en el tiempo que permitan superar la informalidad y el amateurismo para poder aportar a consolidar una industria independiente en Chile.

En la definición temporal de la escena, se identifica que la cohesión alcanzada en su momento de mayor crecimiento se quiebra con el fenómeno de las funas masivas, pues al evidenciar prácticas abusivas en la escena muchos de sus referentes pierden legitimidad, lo que genera la ruptura del referente de sociabilidad de la escena. Este quiebre lleva a la escena a reflexionar en torno a sus proyectos histórico-normativos y visión de futuro, lo que genera un escenario en el cual esta se ve en la necesidad de re-definirse acorde a los tiempos.

La discusión sobre qué pretende ser la escena en relación a sus estilos y espacios plantea la posibilidad de salir del nicho entendido como ampliar redes y volverse referentes masivos. Para ello, en un plano estético la tendencia es a ampliar el espectro de influencias sonoras más allá de lo alternativo, de modo que se valora la inclusión de referencias populares asociadas al mainstream y la profesionalización del sonido de la música producida. Territorialmente, salir del nicho se asocia con la generación de redes más amplias y diversas, de modo que la fragmentación de la escena suscita la discusión en torno a si las escenas locales debiesen cohesionarse o crecer en torno a sus propios referentes, los cuales podrían encontrar en el indie pop su referencia común. En estricto rigor, se asocia la idea de “salir del nicho” con la innovación de prácticas para la profesionalización de la música y la posibilidad de llegar a un espectro mayor de escuchas.

En vista de ello, se atribuye gran potencial al espacio virtual, de modo que se tiende a apostar a desarrollar estrategias de difusión y distribución digital en redes sociales y plataformas de streaming masivas, considerando tal como se planteó en la problematización que las formas de vivenciar la música hoy en día se basan en la creación de sentidos cada vez más particulares en torno a listas de reproducción inteligentes.

Tomando en consideración todo esto, los focos de conflicto en la escena radican en la definición del profesionalismo y en la reflexión en torno a conductas inadmisibles en la escena.

En torno a lo primero, se problematiza la capacidad resolutive del indie para poder desmarcarse de lo amateur y encontrar solución a las condiciones adversas propiciadas por la escasez de espacios, la poca cabida en los medios de comunicación de masas y la ausencia de una industria sólida y rentable en torno a la música independiente. Cabe recalcar que estas problemáticas no son nuevas para la escena, sino que en estricto rigor, son las mismas que se vienen arrastrando desde su origen y que siempre ha sido parte de su definición identitaria, de modo que encuentra solución en su mismo componente técnico e ideológico, pues el indie por definición surge en relación a estas problemáticas.

Finalmente, el segundo foco de conflicto radica en la figura del *funado* y las repercusiones que tiene en la fragmentación de los referentes de sociabilidad de la escena indie pop, pues desde el feminismo se ha conseguido declarar conductas de abuso de género como

inadmisibles y, por ende, quienes son denunciados por incurrir en ese tipo de prácticas pierden su legitimidad en la escena y son expulsados socialmente de esta. Cabe plantear que una funa no solo repercute en la conducta denunciada, sino también en su impacto mediático, en la predominancia de su función punitiva por sobre la formativa y en la repercusión que genera en quienes son las denunciantes, lo que convierte a este tópico en el foco de problemas más polémico y mediatizado en la escena (y siendo más preciso, en varias escenas).

La postura predominante en quienes realizan las denuncias recalca que las funas no son un fin en sí mismas ni una sumatoria de hechos aislados, sino la manifestación de un hito organizacional en la escena, la cual se politiza en torno a las problemáticas de género que se vivencian en la escena musical al mismo tiempo en que en Chile se ha posicionado el feminismo en el debate público. Esto permite pensar que la causa feminista permite dinamizar la organización política en la escena y por tanto, proyectar el trabajo colectivo hacia la superación de otras problemáticas relativas a ello como la inequidad de género en la música o la creación de protocolos contra el acoso en los espacios de esparcimiento en búsqueda de convertirlos en espacios seguros para el encuentro y el goce estético de manera colectiva.

Los resultados de la investigación comprueban que las hipótesis formuladas para esta investigación fueron acertadas. Con relación a la primera, se evidencia que no existe una identidad homogénea en torno a la escena, sino diversas formas de sentirse parte de una escena, de construir narrativas que den sentido histórico-normativo en relación a sus referentes y de tomar postura en relación a sus problemas, lo que obedece a que la experiencia de vivenciar la música es íntima y colectiva al mismo tiempo. Respecto a la segunda, el principal foco de politización y organización ha sido el feminismo, desde el cual mujeres han posicionado públicamente el rechazo y sanción a prácticas de violencia machista que se dan en la escena.

12. Reflexiones finales

Una vez respondida la pregunta de investigación y comprobadas las hipótesis, resulta productivo reflexionar en torno a que cosas pudieron faltar en esta investigación, como así también a las líneas de investigación que esta abre a futuro.

En primer lugar, la mayor limitación de la investigación fue que solo se entrevistó a actores y organizaciones en su calidad de mediadores. Hubiese resultado interesante incorporar a la muestra a artistas, bandas y proyectos estrictamente musicales, pues dichos actores representan el nodo central de la red de relaciones que conforman una escena musical, siendo por ende los principales referentes en torno a los cuales se congrega el público en los espacios levantados por diferentes actores. Así también sería relevante incorporar a los públicos y audiencias, pues son quienes validan la escena al desarrollar una vinculación contingente con la música que deviene en identidad.

También hubiese sido conveniente profundizar más en los contenidos que definen la estética de lo alternativo, pues si bien se enuncia en relación a la ambigüedad de dicho concepto y su consiguiente multiplicidad de estilos admisibles en torno a ella, falta dotar de mayor contenido esta haciendo énfasis en los motivos líricos de las canciones asumidas como emblemáticas en la escena, de modo de poder caracterizar con mayor precisión la temática narrativa del indie pop más allá de las pistas que entrega el saber que este está dotado de narrativas generacionales ligadas a la clase media, el tránsito hacia la adultez y la evocación territorial de habitar la periferia urbana.

Proyectando esta investigación a futuro, es posible enumerar una serie de líneas de investigación que se abren al vislumbrar los hallazgos y el rendimiento del modelo teórico propuesto. En primer lugar cabe resaltar la importancia de comprender las escenas musicales como referentes estéticos y de sociabilidad al mismo tiempo, como así también explorar el potencial del concepto de escena para hacer referencia a espacios físicos -locales y translocales- y virtuales, entendiendo que todos estos planos suceden de forma emergente y simultánea. Así, el concepto de escena musical ofrece la posibilidad de estudiar el fenómeno de la formación de colectivos en torno a la música en diferentes dimensiones, lo que puede aplicarse más allá del indie pop, sobre todo considerando que lo que vuelve diferente a esta

escena de otras es el significado que se le da a las prácticas, las cuales no son en estricto rigor diferentes a las que se desarrollan en otras escenas.

En relación a lo planteado en las entrevistas, un foco de interés para una futura investigación puede ser la proyección de los sellos musicales ante el advenimiento hegemónico de la vivencia de la música en el espacio virtual. En reiteradas ocasiones los sellos entrevistados plantean que sus labores apuntan cada vez más a la distribución y marketing digital en torno a catálogos comunes, lo que da cuenta de que cada vez más los sellos funcionan como distribuidores digitales. En vista de ello, resulta interesante problematizar cómo se asume esta labor y el profesionalismo que requiere en cuanto se enmarca dentro de la tarea declarada de salir del nicho, aun cuando también existen sellos que en oposición a esta postura declaran preferir seguir desarrollando iniciativas que no pretenden desmarcarse de estos.

Si los sellos se declaran proclives a comprenderse como distribuidores digitales, la identidad de la escena tenderá a alejarse cada vez más del lo-fi, pues los requerimientos técnicos de la plataforma Spotify no admiten grabaciones de baja calidad y por tanto, llama a la profesionalización de las grabaciones y por consiguiente, de los planes de difusión y las campañas mediáticas de éstas.

Lo anterior también suscita la relevancia de problematizar la posibilidad de generar una industria sólida y rentable en el indie, pues es de conocimiento en la escena que si bien este modelo permite a los proyectos la posibilidad de existir, no necesariamente garantiza la posibilidad de generar ingresos suficientes como para que los trabajadores de la música puedan dedicarse a tiempo completo a sus labores. Es por esto que se asume que salir del nicho también es parte del crecimiento de los proyectos en cuanto el ampliar sus redes les ofrece mayores posibilidades de llegar a otros espacios donde si pueda existir una industria. Este es el caso de los artistas que en la década pasada surgieron desarrollando sus proyectos en torno a este modelo para luego, durante la presente década, dar el salto a la gran industria mediante la firma con sellos transnacionales como Sony, como ocurrió con Gepe y Javiera Mena. Sobre ello, se observa que la industria mainstream se nutre del indie al abrirle espacio a los proyectos que han logrado mayor alcance y renombre, lo que pone en jaque a los sellos independientes que ven en el trabajo de estos su mayor posibilidad de generar ingresos.

Además de todo lo ya planteado, resulta interesante proponer como línea de investigación la discusión sobre la doble emergencia de la escena, pues resulta admisible preguntarse sobre que viene primero: ¿Es acaso la propuesta estética o el nicho que la recibe? En estricto rigor, es posible responder a esto desde la suposición de que no es posible la existencia de una sin la otra, pues en muchos casos, proyectos con propuestas interesantes quedan a medio camino al no decantar en ningún nicho, como así también los nichos no pueden existir si no tienen referencias en torno a lo cual reunirse.

Finalmente, resulta necesario hacer la reflexión en torno a lo que significa investigar un objeto de estudio al mismo tiempo en que el investigador forma parte de él. Al estar involucrado en la escena, muchas cosas se dan por entendidas tácitamente entre investigador y entrevistados, pues existe un mutuo reconocimiento como parte de lo mismo y por ende, hay códigos que no se hacen explícitos porque se sobreentienden, lo que es ventajoso y desventajoso al mismo tiempo en que el entendimiento se facilita, pero ciertas cosas pueden no informarse por asumir que ellas se dan por entendidas. Por ello, es importante que los investigadores sean lo más explícitos posibles a la hora de preguntar por contenidos específicos, pues hay que tener en consideración siempre que es muy probable que quien lea esta investigación desconozca el mundo sobre el que se trata.

Poder realizar esta investigación en gran parte se volvió posible al estar inmerso el investigador en la escena, pues a partir del trabajo extra-académico se logró realizar dos años de observación en terreno, en los cuales el investigador se relacionó con una gran cantidad de personas, proyectos y organizaciones involucradas en la escena, las cuales accedieron a ser entrevistadas a raíz de lo mismo. Así, esta investigación si bien no se desarrolla bajo una perspectiva de metodologías participativas, en la práctica se sostiene por la participación en lo que se investiga.

Bibliografía

- Abeillé, C. (2013). Las formas musicales en la era digital: la crisis del álbum como principio organizador y la nueva función social de la música. *Revista Signa* 22, 185-204.
- Anderson, P. (1999). Neoliberalismo: balance provisorio. En *La Trama del neoliberalismo*. Buenos Aires: CLACSO/EUDEBA.
- Andréu, J. (2001). *Las técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada*.
Obtenido de <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- Armenta López, M. (2015). Etnicidad y sonido: Nosotros y los otros a partir de la música. *2° Encuentro Nacional de Gestión Cultural. Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*. Tlaquepaque, Jalisco, México.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 223-234.
- Canales, M. (2013). Análisis sociológico del habla. En M. Canales, *Escucha de la escucha. Análisis e interpretación en la investigación cualitativa* (págs. 171-188). Santiago: LOM Ediciones.
- Carvacho, B. (28 de Junio de 2017). Cómo -sobre- viven los sellos nacionales. *Culto - La Tercera*. Santiago, Chile.
- Castells, M. (2005). *Globalización, desarrollo y democracia: Chile en el contexto mundial*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Cayo, C. (2015). *Micrófono Abierto: Historias y canciones del pop chileno independiente de la última década*. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.
- Contardo, O., & García, M. (2005). *La era ochentera. TV, pop y under en dictadura*. Santiago: Planeta.

- Cottet, P. (2006). Diseño y estrategias de investigación social: El caso de la ISCUAL. En M. Canales, *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios* (págs. 184-217). Santiago: LOM Ediciones.
- Cruz, M. (Dirección). (2012). *Miguel San Miguel* [Película].
- Delgado, J., & Gutiérrez, J. (1994). *Métodos y técnicas de investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Dutheil-Pessin, C. (2017). Por una socio-antropología de la canción. En M. Facuse, & P. Venegas, *Sociología del Arte. Perspectivas contemporáneas* (págs. 133-146). Santiago: RIL Editores.
- Egia, C. (1998). Rock, globalización e identidad local. *Musiker 10*, 119-130.
- Entwistle, G., Ríos, R., & Lozada, I. (2012). Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales. *Punto Cero, Año 17 N°25*, 47-54.
- Forné, D. (2017). *Música y sociabilidad en la inmigración latinoamericana en Santiago de Chile. Una mirada desde la agencia*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología Universidad de Chile.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En C. (Editor), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 413-435). Madrid: Trotta.
- Gáinza Veloso, Á. (2006). La entrevista en profundidad individual. En M. Canales, *Metodologías de la investigación social. Introducción a los oficios* (págs. 219-263). Santiago: LOM Ediciones.
- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte vol. 9 N°18*, 9-28.
- Giménez, G. (2003). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *Instituto de Investigaciones Sociales* (págs. 1-27). México DF: UNAM.
- Giménez, G. (2010). Cultura, identidad y procesos de inividualización. *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. México DF: UNAM.

- Gómez Muns, R. (2008). *Una aproximación a la función identitaria de la música*. Salamanca.
- González Tolosa, D. (s.f.). *La música como texto, el indie como subcultura. Un acercamiento desde la teoría subcultural a la escena indie en México a partir del análisis de dos revistas: Marvin e Indie Rocks! (Tesis de Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades)*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita "identidad"? En S. Hall, & P. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar* 34, 25-33.
- Leenhardt, J. (2017). ¿Una sociología de las obras es necesaria y posible? En M. Facuse, & P. Venegas, *Sociología del Arte. Perspectivas contemporáneas* (págs. 75-87). Santiago: RIL Editores.
- López Palacios, I. (4 de Febrero de 2011). Chile, nuevo paraíso del pop. *El País de España*.
- Luhmann, N. (1997). *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Luhmann, N. (2006). *La Sociedad de la Sociedad*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.
- Martí, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Revista Transcultural de Música* 8.
- Martínez Noriega, D. (2009). Identidad, juventud y música pop. *Tramas* 31, 169-184.
- Moulin, R. (2017). El mercado y el museo, la constitución de los valores artísticos contemporáneos. En M. Facuse, & P. Venegas, *Sociología del Arte. Perspectivas contemporáneas* (págs. 89-122). Santiago: RIL Editores.

- Negus, K. (1992). *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. Londres: University of London.
- Passeron, J.-C. (2017). El punto de encuentro entre las obras y la sociología. En M. Facuse, & P. Venegas, *Sociología del Arte. Perspectivas contemporáneas* (págs. 61-73). Santiago: RIL Editores.
- Péquignot, B. (2017). La sociología del arte y de la cultura en Francia, balance de un trayectoria. En M. Facuse, & P. Venegas, *Sociología del Arte. Perspectivas contemporáneas* (págs. 31-60). Santiago: RIL Editores.
- PNUD. (2002). *Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos. Un desafío cultural*. Santiago: PNUD.
- PNUD. (2015). *Desarrollo humano en Chile. Los tiempos de la politización*. Santiago.
- Prado, J. (Dirección). (2016). *Cassette, historia de la Música Chilena - Cuarto Capítulo: POP* [Película].
- Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 243-270.
- Revilla, S. (2011). *Música e identidad: adaptación de un modelo teórico*. Barcelona.
- Ruiz Rodríguez, Á. (2015). El papel de la música en la construcción de una identidad durante la adolescencia ¿Dime qué escuchas y te diré quién eres? *SINERIS Revista de Musicología* N°22.
- Sánchez, M. (2007). *Trash metal: del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología de la Universidad de Chile.
- Semán, P. (2015). Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. *Apuntes de investigación del CECYP* N°25, 119-146.
- Tamayo, S., & Wildner, K. (2005). Espacios e identidades. En S. Tamayo, & K. Wildner, *Identidades Urbanas* (págs. 11-34). México DF: UNAM.

- Tapia, J., & Hernández, D. (2017). *Es difícil hacer cosas fáciles. Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago: Los Libros de la Mujer Rota.
- Vergara, V. (2012). *La Nueva Canción Chilean. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973*. Chillán: Universidad del Bío-Bío.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*.
- Zavala Lagos, G. (2017). *Generación de música independiente en el Chile actual. El caso la comuna de La Florida y Puente Alto (2010-2016)*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas.