



Universidad de Chile  
Instituto de la comunicación e Imagen  
Escuela de Periodismo

**CRITICA MUSICAL EN CHILE DURANTE 1993 Y 1998**  
**Basado en las revistas Rock & Pop y Extravaganza!**

Memoria conducente al título de Periodista  
Felipe Andrés Mardones Vegas

Profesora Guía: Patria Espinosa Hernández

Santiago, Chile  
2009

## INDICE

Portada	1
Índice	2
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo I: La crítica negada	6 - 35
Capítulo II: Relativismo y consumo en Rock & Pop y Extravaganza!	36 - 68
Capítulo III: Hacia una aproximación de crítica de música popular	69 - 92
Bibliografía	93
Anexos	95

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco el acompañamiento de mi familia y mis amigos en la realización de este ensayo; a Eduardo Peñafiel Lancellotti por sus recomendaciones literarias y especialmente a Patricia Espinosa Hernández por guiar e incentivar cada una de las etapas de mi acercamiento a la crítica musical.

## INTRODUCCION

Aunque en la actualidad esté presente a través de la variada oferta de portales en Internet y cada vez más escondida en los medios de comunicación impresos, la crítica musical de principios de la década pasada mantuvo un constante desarrollo en el papel, ocupando un lugar en revistas o suplementos dedicados -en buena parte o en su totalidad- a contenidos musicales. De ellos se puede recoger una muestra de la práctica crítica y al mismo tiempo del quehacer en estas materias, sin olvidar el contexto político y cultural: el término de la dictadura militar de Augusto Pinochet y el advenimiento de los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia. Tener esto en cuenta es vital si se quiere comprender el espíritu de un pedazo de la historia cuyo eje se podría denominar: rearticulación cultural postdictadura.

Durante 1993 y 1998, las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* ocuparon un lugar privilegiado dentro de la producción nacional enfocada a difundir contenidos musicales, a través de entrevistas y reportajes, pero también mediante críticas a obras discográficas populares y de alta difusión. Ambas revistas convivieron durante los primeros años del retorno a la democracia y expusieron una forma particular de afrontar la crítica musical. En este ensayo, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* son abordadas como ejemplos comunicacionales que manifestaron características acordes al contexto social, político y económico de la época, pero también son asumidas como representantes de una corriente intelectual que definió la crítica de música popular según patrones que vale la pena cuestionar, pues durante el desarrollo del estudio se evidenciará el modo en que las publicaciones trastocaron la función de la crítica a partir de conductas específicas.

En la primera parte del ensayo, dedicada a describir el período histórico en el que se insertan *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, enunciaré los rasgos que unen a ambas revistas como vitrinas informativas y portavoces de un estilo discursivo apegado a las supuestas esperanzas de democratización y equidad que abría la transición política. Mediante ejemplos expondré que las publicaciones estudiadas también acercaron sus

labores a la publicidad de mercancías musicales, utilizando escrituras que promovían o censuraban obras discográficas de corte popular.

A partir de aquellas caracterizaciones, en la segunda etapa de este análisis, ahondaré en las prácticas de los sujetos críticos de ambas revistas. Recurriendo a ejemplos, ilustraré las conductas evaluativas de los críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*; demostraré el grado de influencia del periodismo musical anglosajón e indicaré los resultados finales de ambas publicaciones, definiendo los perfiles de los críticos y de las revistas. Esta tarea impondrá la necesidad de manifestar una postura nueva ante la crítica de música popular, como instancia de problematización de la obra y su contexto de producción.

En las últimas páginas de este ensayo, presentaré una posibilidad de aproximación a la crítica de música popular, esbozando un camino intelectual y argumentativo centrado en repensar la figura del crítico y la concepción sobre obra musical de raíz popular.

Por lo tanto, tras el análisis de los textos críticos publicados en las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* surgirá una propuesta sobre la crítica musical, pero también sobre su importancia al interior de la sociedad.

En consecuencia, esta investigación también intenta ceder espacio a nuevas teorizaciones sobre la crítica de música popular, pues actualmente, los pocos escritos que reconozco sobre crítica y música prefieren dar cuenta de la calidad de los textos críticos, detallando las temáticas que rondan e imperan en las líneas editoriales de los medios de información. Como se evidenciará en el desarrollo de este estudio, urge abordar las características de la crítica musical y profundizar en las relaciones que crea el texto crítico con la sociedad, para contrarrestar, al mismo tiempo, la precaria literatura que existe sobre estas materias.

## CAPÍTULO I: LA CRÍTICA NEGADA

“La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende. Ningún arte permite que se fije con clavos lo que dice, y no obstante dice algo”.

Theodor W. Adorno

La pregunta sobre cómo se ejerció la crítica de música popular durante 1993 y 1998 en las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza* es a fin de cuentas un cuestionamiento sobre la posibilidad de acercarnos a través del ejercicio crítico, profesional, reflexivo y metodológico a una comprensión de la música popular y masiva como ejemplos de obras llenas de significados; aprehender gracias a esta actividad crítica el mensaje que se esconde en ella o las intenciones que conviven en una canción o producción discográfica de corte popular<sup>1</sup>. Por eso, citar el pensamiento de Adorno, uno de los intelectuales que más tiempo dedicó a teorizar sobre la música en tanto obra de arte en permanente e inevitable contacto con el entorno, parecería una referencia obsoleta, sobre todo si pensamos en la fuerte distinción que el autor realizaba sobre la música, otorgando la posibilidad de entendimiento de ésta solo a la alta música -catalogada en la actualidad de música docta o clásica- como única expresión válida de intenciones, y enterrando la posibilidad de juicio estético y crítico sobre la música que denominó mercancía; aquella que se encuentra por doquier en el aparato radial y que hoy motiva estas líneas.

---

<sup>1</sup> Al comenzar este análisis vale la pena situar la discusión sobre la música popular bajo una cierta definición de la misma. Para efectos de este ensayo entenderé como música popular el género que abarca a diversos estilos musicales, que tiene gran incidencia en el entorno social y que se difunde a través de los medios informativos tradicionales, como radio, televisión, cine o Internet. Según las publicaciones estudiadas, en la música popular conviven rock, pop, música electrónica, hip hop, folclor y jazz.

Es importante acotar que esta música de fácil acceso, que nos invade, con la que habitamos diariamente es la misma que inclina el pensamiento de Theodor W. Adorno a cuestionar si existe algún futuro para el arte de la música con la hegemonía de la mercancía sonora que se instala a mediados del siglo XX. Es decir, su comprensión de la música como la más absoluta de las artes lo llevó a idealizarla como una expresión portadora de un misterio, como una expresión artística en constante debate, pero desestimó que éste se mantuviera en la música de corte popular o concebida según las leyes del mercado.

Sin embargo, en nuestros días estas disociaciones sobre la música se asemejan demasiado a la antigua separación entre alta y baja cultura, diferenciación que imposibilitaría el cuestionamiento que aquí se abre. Fijarnos en la música de corte popular significa otorgarle un carácter distintivo y poderoso, aquel en donde los sonidos se encuentran con el lenguaje, creando una obra de arte confusa, pero al mismo tiempo de gran alcance a través de su reproducción y difusión por medio de diversos soportes tecnológicos. Entonces, las palabras de Adorno sí influyen en el problema sobre la crítica de música popular, pues tal labor significa un trabajo de lectura y análisis de una expresión artística que reconocemos como rica y compleja, en donde se mezcla la lírica con el sonido, el mensaje con la creación musical, todo en un producto que siempre velará su verdad, pese a convivir a cada instante con la sociedad sin importar si hablamos del último éxito de Madonna, las baladas de Julio Iglesias o el nuevo disco de Radiohead. Como bien sostiene Adorno, este carácter enigmático de la obra también se mantendrá en los instantes en que su relación con el lenguaje se vuelva explícita: dirá el autor que por mucho que la música nombre, ocupe la palabra hablada, no necesariamente nos va a comunicar algo o nos hará más fácil la tarea de comprender qué es lo que nos está comunicando.<sup>2</sup>

Si bien Adorno escribía en tiempos en que la explosión del rock & roll se avecindaba en Estados Unidos y Europa, sus apreciaciones sobre la música fueron demasiado sesgadas y olvidaron que durante las últimas décadas de la primera mitad del siglo pasado, el mapa de relaciones entre la música y los sujetos burgueses comenzaba a

---

<sup>2</sup> Adorno, Theodor W. "Sobre la música". Página 68. Barcelona. Paidós. 2000.

dibujarse bajo nuevos lineamientos. El enigma descrito por Adorno se transportó a las calles y a la vida mundana, sobrepasando las comodidades de las elites, acostumbradas a gozar de la alta música<sup>3</sup>: la reproducción en serie hizo que los discos y la música de entretenimiento llegara a los hogares y con el paso del tiempo a cada ser humano. De ese modo y hacia las últimas décadas del siglo XX, como bien distingue el teórico estadounidense George Yúdice, emergió un nuevo sujeto a partir de su relación con la música popular: el *flaneur* que carga, por una parte, con una historia musical, y por otra, gracias al desarrollo de las tecnologías, con aparatos de reproducción musical que acompañan su viajes y son parte de su hacer cotidiano. Es aquel que Yúdice reconoce como el sujeto que “no sólo mira las mercancías en los escaparates de la ciudad, sino que lleva su propio repertorio sonoro consigo”.<sup>4</sup>

George Yúdice desarrolla la idea de esta emergencia en “*Nuevas tecnologías, música y experiencia*”, centrando sus nociones sobre este nuevo carácter de los individuos a partir del desarrollo de la técnica y la mecanización de reproductores musicales:

“Las tecnologías de las últimas tres décadas han incidido en la experiencia de todos (...). Hoy en día se ha ampliado el papel que la música -y la sonoridad en general- juega en la sociedad debido a la innovación tecnológica y los cambios de consumo y la participación cultural. Entre otras cosas, percibimos que la música –y un sinnúmero de nuevos sonidos sintetizados- es cada vez más ubicua; casi no hay espacio donde no se oiga música”<sup>5</sup>.

Esta visión, que intenta explicar la manera en que los nuevos aparatos de reproducción han rebalsado la esfera privada, para mezclarse en cada momento de la vida social, es un punto de partida que se puede ligar con las primeras palabras recogidas de Adorno en este ensayo: si somos conscientes que la música popular, como cualquier expresión artística, es portadora de un revés, sin importar el estilo musical en que se materialice,

---

<sup>3</sup> En su comprensión de espectáculo, como por ejemplo, en conciertos de orquestas sinfónicas.

<sup>4</sup> Yúdice, George. “Nuevas tecnologías, música y experiencia”. Barcelona. Gedisa. 2007

<sup>5</sup> Ídem Página 18.

y que convivimos de tal manera que habitamos en la música, ¿cómo logramos acercarnos al misterio de la obra que parece estar tan cercano a nosotros? El camino que aquí se propone es el texto crítico, como oportunidad de comprensión y de problematización capaz de romper con el simple contacto dado por la experiencia estética, pues ésta no se puede despegar de la relación tan estrecha que existe entre sujetos y música popular.

El fenómeno que advierte George Yúdice también es caracterizado por Terry Eagleton en "*La función de la crítica*"<sup>6</sup>, sobre todo al momento de exponer cómo la supremacía del mercado y el desarrollo de la cultura de masas influyen en las conductas sociales, factor que añade nuevos vértices a este estudio. El inglés expone que a partir del desarrollo del capitalismo, la sociedad burguesa y su esfera íntima "se desprivatiza, es arrastrada hacia la sociedad pública pero sólo, en una notable ironía histórica, para sufrir una nueva privatización como unidad de consumo. El consumo y el ocio privados, basados en el espacio de la familia, ahora más reducido, sustituyen a las formas de discusión social antes asociadas con la esfera pública".<sup>7</sup> El reconocimiento del sujeto que está en contacto permanente con la música popular que penetra con fuerza en su devenir y el entendimiento de esta correspondencia como una clara revelación del papel del mercado -ente regulador de las relaciones privadas entre los individuos- será vital en el desarrollo de esta primera parte del estudio, pues más adelante explicaré que la crítica de los medios seleccionados se rindió ante el camino fácil de presentar las obras de arte musicales como simples oportunidades de entretenimiento y distracción que deben ser propiedad de cada lector en su vida individual, pero generadora de identidad al momento de relacionarse con los otros.

En el caso de las revistas estudiadas, esta sumisión fue doble, pues los sujetos críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no sólo se entregaron a la articulación de textos que promovieron el consumo de obras musicales, sino que, al hacerlo, olvidaron que dentro de la música de masas se esconde el enigma que he nombrado, que en el caso de la música popular es la manifestación de ese reflejo de la sociedad en la que conviven.

---

<sup>6</sup> Eagleton, Terry. "La función de la crítica". Barcelona. Paidós. 1999.

<sup>7</sup> *Ibíd.* Página 132.

Como se evidenciará, esta actitud permitió la proliferación de críticos-publicistas, más interesados en transformar sus críticas en panfletos a favor o en contra de un disco o artista, en vez de discutir sobre la obra musical y los mensajes que ésta posee.

Teniendo en cuenta estos factores, la crítica de música popular se debe comprender como una necesidad intelectual y no un capricho valorativo de melómanos. Cuando la crítica se limita a la simple referencia de la obra, queda relegada a un acto de reseña o a textos híbridos en donde todo está permitido, sobre todo la aceptación de los sujetos descritos por George Yúdice como críticos musicales. Según este análisis, durante 1993 y 1998, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* fueron portavoces de esta conducta; patrocinando, además, y de manera paradójica, la negación de la crítica musical. A su vez, admitieron, el desarrollo de una práctica crítica descriptiva y llena de contradicciones que se detallarán en el segundo capítulo de este ensayo.

A partir de estas nociones, enfocar el análisis en revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* intenta abrir la discusión sobre la crítica de música popular en Chile entre 1993 y 1998, sobre todo en los primeros años de la postdictadura, etapa de la reciente historia cargada de matices que salpican a los ambos medios. Sin embargo, no es el objetivo de este estudio delinear una imagen absoluta del trabajo intelectual en relación a la música popular durante el período. La gran motivación es reconocer cómo *Rock & Pop* y *Extravaganza!* funcionaron durante casi una década, transformándose en ejemplos de un quehacer, pero también en referentes materiales para el trabajo que por estos días realizan los medios de comunicación. Así, el ejercicio nos llevará a caracterizar, comprender y analizar cómo se ejecutó el trabajo crítico con la llegada de la Concertación y también cuáles son los vicios que perdurarían en la actualidad.

No podemos pensar que las revistas seleccionadas son ejemplos inocentes o inofensivos. Ambas representan ediciones populares, que lograron sobrevivir durante el grueso de los años noventa dentro del mercado a través de estrategias diversas, como la distribución gratuita (en el caso de *Extravaganza!*) o la difusión de sus contenidos a través de programas de televisión o cadenas radiofónicas (como lo hizo *Rock & Pop*). Es tiempo de ubicarlas dentro de un panorama de estudio, olvidando

cualquier idea conservadora que imposibilite el acceso a ellas como objetos dignos de teorización. Dejar pasar una lectura de ellas significaría mantener una mirada censuradora sobre las manifestaciones culturales a las que podemos o no acercarnos mediante estudios críticos.

Por ejemplo, Christian Spencer en su artículo "*La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición*"<sup>8</sup>, dedica espacio y visibilidad a la crítica de música docta, entrevistando a músicos y teóricos. Sin embargo, según su investigación, la crítica dedicada a la música está presente, actualmente, en ciertos periódicos y revistas nacionales interesadas en mayor o menor grado en publicar textos del tipo que aquí nos interesan. Para Spencer, en nuestros días el trabajo de la crítica estaría en transición, experimentando ciertas transformaciones en su desarrollo, mas el autor distingue que durante la década de los noventas la crítica mostró una curva a la baja, siendo el período menos provechoso en cuanto a calidad de los textos. Entonces, como herencia de este período de cambios, la crítica estaría cediendo su espacio a "comentarios musicales" que sobreviven en medios informativos cada vez menos interesados en publicar críticas de música. En Spencer:

"El origen de este proceso está relacionado con el cambio que se ha venido dando en el seno de los medios de comunicación en Chile, cuya función informativa y social (y, por extensión cultural) se ha ido abandonando lentamente a favor de un estilo periodístico abocado a la entretención informativa y la cobertura de los espectáculos, convirtiéndose -de manera tautológica- en un medio que habla sobre sí mismo y minimiza la cobertura de las actividades principalmente culturales ligadas a la música, como creación, interpretación, producción y distribución de obras musicales".<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Spencer Cristián. "La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un ejercicio en transición" en Revista Resonancias. Número 14, mayo 2004.

<sup>9</sup> *Ibíd.* Página 6

El paso natural que el autor expone es la evolución de la crítica hacia un ejercicio “menor, un adorno, una anécdota” dentro de espacios, medios y vitrinas informativas cada vez más colapsadas por todo tipo de mensajes.

Las palabras de Spencer influyen en este análisis pues advierten características que son propias de los medios aquí seleccionados. ¿Qué nos hace pensar que la crítica de música popular aparecida sistemáticamente en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no actuó según las nuevas reglas de los medios de información que reconoce Spencer? ¿Será que pasamos por alto el modo en que estas revistas se comportaron sólo por sus portadas llenas de color y juventud, apariencias cegadoras para estudios críticos-académicos? ¿Cuál es el alcance de ese comportamiento en la crítica musical que hoy vemos relegada a espacios virtuales? ¿Qué responsabilidad tienen estas revistas en el empeoramiento del ejercicio crítico que advierte el autor?

Más adelante demostraré que las respuestas a estas interrogantes se atan a la necesidad de distinguir a la música popular como la más clara y palpable de las representaciones artísticas, comparable a los best sellers literarios o los éxitos de taquilla del cine. La música y sobre todo la que reconocemos como música popular, de altas ventas y de fácil acceso, es la que más contacto mantiene con la sociedad a través de la mayoría de los medios de información que conocemos: programas de televisión, espacios radiales, portales de Internet, etc. Ya advertimos que cohabita con nosotros durante gran parte de nuestra existencia y nos acompaña a través de diferentes tecnologías que permiten su escucha, trasladando la experiencia auditiva no sólo a la simple contemplación planeada de una obra de arte, sino que a la convivencia permanente. Pero esta relación oculta una paradoja: al mismo tiempo que la música popular está en continuo roce con la sociedad civil, la comunidad permanece ciega ante la oportunidad de su estudio; es tan transparente y común el acto de escuchar baladas pop, canciones románticas, himnos rock, que olvidamos que la obra de arte existe también para abrir fisuras y razonamientos sobre ella.

A raíz de esto, el encuentro casi rutinario entre obras musicales y sociedad ha permitido que el ejercicio crítico en torno a la música de corte popular se imagine como

innecesario y es por eso que en actuales medios de información es difícil reconocerla o advertir una presencia constante. Sabemos que su supervivencia está relegada a sitios de Internet más o menos especializados, pero es necesario advertir que durante 1993 y 1998 revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* fueron los medios chilenos impresos, palpables e identificables que más espacio dedicaron a la crítica de música popular.

Admitir esta relación tan transparente, pero al mismo tiempo casi irreconocible, abre la puerta a un acercamiento contextual, de lectura y análisis de los textos críticos, pero también concede espacio a una nueva posibilidad de estilo crítico: debemos comprender que la más contagiosa de las canciones o el más publicitado de los álbumes del momento contiene un mensaje que está ahí, ante nuestras manos, abierto al diálogo. Será la crítica la encargada de reconocer las características de una obra, cuestionar los mensajes que ésta entrega y de esa manera evaluar con justificaciones oportunas. No es el crítico el que debe escuchar por otro, ni ocupar el lugar del público para después contar de qué se trata un disco, tal como el crítico literario no debe contentarse con resumir una novela.

La crítica es el momento en que se reconocerá que la inmensa cantidad de discos con los que nos relacionamos no operan en un nivel diferente a la vida social; en esta comprensión del carácter mundano de las obras también se vuelve translúcida su herencia social y por lo tanto se evidencian las intenciones de la obra. Estas intenciones o huellas de lo social son las que el crítico debe distinguir y problematizar. Un acercamiento reflexivo producirá, entonces, por una parte, una comprensión territorializada y totalitaria de la obra, completando una lectura crítica de ella; y por otra, la creación de textos que superen la mera referencia a una expresión artística.

A la hora de abrir este debate y de enlazarlo con otros referidos a la crítica cultural podemos recordar el desafío que propone Nelly Richard en su obra *“Residuos y Metáforas”* y que es aplicable al ejercicio en torno a obras musicales de corte popular:

“Se trataría de colocar bajo sospecha los resortes discursivos de las construcciones de poder que traman las distintas cadenas de

producción y recepción sociales de los enunciados en circulación; de involucrar al lector en una tarea compartida de vigilancia crítica que enseñe a desocultar los artificios de representación dominantes y a producir, a la vez, contralecturas susceptibles de impugnar su sistema de valores y de jerarquización canónicas”<sup>10</sup>.

Estas palabras buscan abrir una posibilidad dentro de la crítica; intentan poner en jaque la normalidad y la escenificación de lo correcto e incorrecto. Un enfoque de este tipo pone en riesgo las estructuras de poder que rodean al crítico. Veremos más adelante que este ideal se contrapone a un discurso nacional de postdictadura, donde los intereses de posicionar a Chile como un país en el mundo se mezcla con un discurso de consenso y autocensura, donde la oportunidad de generar debate o la búsqueda de éstos es vista como un peligro.

Por consiguiente, al preguntarnos sobre la crítica musical en las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* abrimos dos grandes caminos: el primero es la caracterización y análisis de los textos críticos; el segundo es la identificación y estudio de él, las o los sujetos críticos que protagonizaron la generación de colaboradores de ambas revistas durante 1993 y 1998. Sin duda esta tarea también significa delinear los perfiles de ambas publicaciones, al mismo tiempo que sus productos finales, que mes a mes, durante casi una década, se fusionaron con la sociedad chilena.

Este itinerario analítico se entrelazará con otro objetivo de la investigación: presentar una aproximación intelectual al concepto de crítica de música popular, las conductas que intervienen en los sujetos críticos encargados de realizarla y la concepción de obra de arte musical implícita en sus escrituras

Resulta interesante que las metas señaladas nazcan a partir de la lectura de decenas de textos críticos aparecidos en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, revistas que minimizaron y redujeron la música popular, arruinando la oportunidad de encontrar en ella un objeto digno de crítica. Como detallaré en el transcurso de este ensayo, fueron

---

<sup>10</sup> Richard, Nelly. “Residuos y metáforas”. Página 144. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 1998.

los propios protagonistas, los propios autores de decenas de discursos en relación a la música de masas, los que igualaron las obras discográficas a productos desechables. El poco respeto a la complejidad de los álbumes que rodaron por las editoriales de los medios se vio reflejado en ensayos críticos que conocieron de adjetivaciones, en el mejor de los casos, para adornar apresuradas evaluaciones.

A través de este análisis intentaré acercarme a revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* con el fin de caracterizar una camada de discursos y sujetos críticos. Al mismo tiempo, relacionaré la generación de críticos al contexto de un país que intenta borrar casi dos décadas de oscurantismo cultural, tratando de encontrar un lugar en el mundo; y por último, abriré una oportunidad analítica en torno a la música popular, mundo que sorprende por permanecer casi inexplorado.

### **Críticos, postdictadura y mercado**

*Rock and Pop* y *Extravaganza!* y sus respectivas secciones de crítica musical, son ejemplos materiales del trabajo que durante la primera parte de la llamada transición mantuvo a la música y a la opinión crítica al servicio del mercado e incluso de la labor publicitaria. Por una parte, la música popular de gran variedad de estilos (hip hop, rap, salsa, rock, pop, punk...el collage es eterno) y su encadenamiento a la producción serial (industria) mantuvo su importancia física, es decir, palpable a través de la venta de discos, que durante la década de los 90 alcanzó gran auge en nuestro país y en otros vecinos como Argentina<sup>11</sup> debido a la concentración de Compact Disc (CD) como el medio tradicional para el acceso a la música. Por otro lado, la opinión de los críticos musicales se basó en la transcripción, en su mayoría, de reseñas informativas sobre artistas; pequeños panfletos apresurados, con una gran cantidad de datos sobre la biografía del autor, las casas discográficas que albergaban a dichos artistas y la producción previa de aquellos cantantes o agrupaciones musicales. La unión de ambos elementos derivó en señalar constantemente la urgencia de obtener determinada obra de tal o cual artista de moda, imperdible o que recién aparecía en el panorama musical chileno. Por ejemplo: “Un disco que debes comprar”, “Corre por este álbum”, etc, son sentencias que se repiten en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, sirviendo, además, como el resumen de toda la visión crítica.

Si a esto sumamos el recorrido cultural que Beatriz Sarlo realiza en “*Escenas de la vida posmoderna*”<sup>12</sup>, podemos afirmar que los medios seleccionados confiaron en el mercado, reconociéndolo como el único punto de encuentro posible para el público y la obra. Teniendo en cuenta que la transacción es un paso obvio, es decir, la compra y venta de materiales discográficos, esta naturalización del contexto por parte de los

---

<sup>11</sup> En “Emergencia: Cultura, música y política”, el argentino Mariano Ugarte así describe el alcance de las discográficas en el período: “Durante los años 90, la industria discográfica en toda Latinoamérica sufrió procesos de concentración y extranjerización, que se hicieron más visibles en el rubro comercial”. Según Ugarte, el 90, 9% del mercado chileno estaba controlado por discográficas extranjeras como Sony, BMG, EMI y Warner Music. Véase “Música: Tecnología, usos y consumos en una industria de relaciones asimétricas”, Página 32.

<sup>12</sup> Sarlo, Beatriz: “Escenas de la vida posmoderna”, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S. A. / Ariel, Buenos Aires, 1994

sujetos críticos los llevó a desarrollar la crítica musical no como un espacio de discusión sobre la obra y sus motivos, lo complejo de su lenguaje o las infinitas relaciones entre texto y armonía, artista y concepto, etc., sino como las pocas líneas que cuentan para invitar al público a *conseguir* el trabajo de determinada banda o solista. En este afán olvidaron cualquier mirada sobre el álbum y se entregaron a una desenfadada carrera por dar a conocer quiénes eran los artistas y a evaluaciones sintéticas y explícitas. Muchas son las convergencias con la reseña informativa, sin embargo este estilo es menos inofensivo que el realizado por los medios estudiados, pues en el acto de resumir existe menos interés por difundir e invitar a la compra que en las críticas analizadas.

De esta forma, el sujeto crítico que reconozco en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* prefirió la cómoda labor publicitaria que, inconsciente o no, operó dentro del contexto local; la postdictadura de los partidos de la Concertación y el advenimiento de nuevas prácticas de consumo y reorganización del espacio público, en donde surgió la voz de los críticos musicales según el antiguo paradigma del intelectual portavoz del conocimiento y la luz por sobre la comunidad a oscuras. El trabajo de los críticos musicales se inició con este impulso editorial, permitiendo la posterior y paulatina entrada de textos cuya finalidad se caracterizó por el fomento u olvido de obras musicales y la generación de una necesidad de consumo de nuevas y variadas placas, necesidad que nunca fue norma o ley, pero sí normalidad y costumbre aprobada, incluso inevitable dentro del nuevo panorama social.

Al momento de comprender el impacto del discurso editorial de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* aparece la siguiente interrogante: ¿qué fenómeno se produjo luego que las editoriales de ambas revistas lograran calar hondo en una amplia cantidad de lectores que creyeron en el nuevo lenguaje y nueva luz que decían portan estos medios? El resultado fue la puesta en escena de una postura crítica irreal, falsa y paradójica, pues en su promesa convivió la ilusión de un nuevo medio informativo que da espacio y transmite los contenidos que, en apariencia, la sociedad está buscando; actitud que al mismo tiempo selecciona y legitima los productos que el mercado así desea. Esto ocurrió principalmente con *Rock & Pop*, publicación que difundió a ciertos

artistas a modo de colorear el ambiente musical chileno, en apariencia pobre; pero también sucedió en *Extravaganza!*, edición que no escondió las relaciones que establecía con los sellos musicales, aunque sus páginas premiaran a otros artistas menos conocidos, tildados de subterráneos, pero que también contaron con el apoyo de los columnistas y los colaboradores.

Lo que sigue son extractos de la primera carta editorial de *Rock & Pop*, aparecida en junio de 1992, firmada por Iván Valenzuela, periodista y director de la revista:

“Tal y como nos propusimos hacer una radio común, con gente común y con sentido común, ahora la apuesta es lograr una revista que se rija por esos mismos parámetros. (...) Queremos, igual como ya lo hicimos con la FM, abandonar esos lugares comunes que hablan de “la juventud”, como si tú y tus pares fueran gente a la que se puede meter en un mismo saco para lograr controlarlos y, eventualmente, excluirlos. Queremos seguir hablándole, desde una tribuna nueva, a la gente común, sabiendo que gente como tú no es nada de tonta sino todo lo contrario (...) Sabiendo que mirar hacia arriba no es sobrevalorar, que tú y todos tus compañeros de generación están preparados para recoger el guante y tomarse con nosotros los medios (...) Suponemos que al igual que nosotros, tú crees en la información, que te interesa la cultura popular, que estás abierto a recibir buen periodismo, procesado profesionalmente con un lenguaje a tu altura, no redactado para ser leído por sub-normales. En eso creemos. Y también creemos en la música popular y el rock and roll como una fuerza, como una banda sonora de nuestros tiempos, como un agente de cambio cultural, como una bandera de unión y un catalizador de reacciones que se merece la cobertura adecuada y un tratamiento profesionalmente serio.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Archivo Rock & Pop.

Advierto en esta declaración que el director de *Rock & Pop* reconoce que el contexto político permite la emergencia de una generación nueva, de “gente común”, inteligente, observadora, en contacto con la música; una comunidad que necesita de un medio que la interpele y satisfaga. Al mismo tiempo, destaco la promesa comunicacional de seriedad y profesionalismo que ofrece la revista; ilusión que se contrapone con los afanes de exhibir un nuevo estilo de mediaciones.

Estas contradicciones apelan a una buena recepción de la comunidad, a través de la utilización de la segunda persona a nivel narrativo: se le habla al lector, al chileno deseoso de leer sobre música con un lenguaje “a la altura” de un país que se abre al mundo. La estrategia es demostrar un grado de cercanía con las audiencias, manifestar que el medio sabe lo que la sociedad joven espera; reconocer que están dispuestos a afrontar la carga de ser los pioneros en crear un punto de encuentro generacional.

Según reza en las páginas del primer número de la revista, aparecido en mayo de 1993, en el caso de *Extravaganza!* la situación es similar:

“El primer paso ya lo dimos. Nos costó mucho hacer una revista a fines de 1990 y durante 1991 lograr algunos eventos que significó (sic) bastante para nosotros (...) Paulatinamente, el interés musical ha ido creciendo, pues son muchos quienes intentan profesionalizar su amado hobby de tocar. Sin embargo, la carencia de medios y espacios físicos, trunca esta realidad. No podemos darle solución a distintas cosas al mismo tiempo, el problema aquí es mayor. Hay que crear una sana consciencia, somos una cultura de jóvenes que ve en la música una fiel expresión, lo que se convierte en una verdadera necesidad. Un sistema no puede seguir manejado por ideas retrogradadas, siendo todos y cada uno de nosotros y cada uno de nosotros los que sinceramente encaramos la situación (...) Es simple, no queremos incentivar el consumo en masa. Esto es para el que se interese de verdad y para que ocurra esto debes buscar tu propio

espacio, crear tu propio medio, porque nadie te lo va a dar (...) Por fin el medio está en nuestras manos y no podemos dejar que se nos escape una oportunidad como ésta. Los tiempos no están para valorar las cosas, sólo porque son de acá, debemos hacerlas demasiado bien”.<sup>14</sup>

Otra vez, la carta editorial reconoce la carencia de medios informativos musicales que logren llenar el vacío que siente la comunidad “joven”. Pese a que el texto no es firmado por el director de *Extravaganza!*, se infiere que es toda la revista la que se define como miembro activo de aquella comunidad que necesita de un nuevo espacio, de un nuevo decir, de una nueva luz. Al hacerlo se califican como los indicados para dar vida a “la sana consciencia” que aún no aparece, que nadie se ha atrevido a fortalecer en Chile. En ese reconocimiento firman la promesa de futuro y declaran sus anhelos de existencia.

Entendiendo el contexto político de la época, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* recurrieron a estas figuras de reorganización cultural y discursiva en sus editoriales, pese a que durante 1993 y 1998, olvidaron estos afanes, prefiriendo publicar contenidos musicales y críticas enfocadas a mantener el orden y la buena conducta.

Nelly Richard, a la hora de analizar el período histórico en el que nacen *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, destaca que durante los años en que estas revistas se desarrollaron “pluralismo y consenso fueron los temas llamados a interpretar una nueva multiplicidad social cuyos flujos de opinión debían, supuestamente, expresar lo diverso, pero cuya diversidad tenía que ser, a la vez, regulada por necesarios pactos de entendimiento y negociación que contuvieran los excesos a fin de no reeditar los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado”<sup>15</sup>. Como bien detecta Richard, las aguas debían estar quietas y no hubo ningún intento de los medios que aquí nos convocan de

---

<sup>14</sup> Archivo *Extravaganza!*. Nadie firma el texto editorial, sin embargo, Fernando Mujica aparece como Director Responsable. Su hermano, Francisco Mujica ocupa el cargo de Sub-Director y Representante Legal.

<sup>15</sup> Richard, Nelly. “Residuos y metáforas”. Página 28. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 1998.

movilizarlas. Fieles al conservadurismo de la época, las revistas compartieron el mismo cauce que el resto de la sociedad civil, en donde el consenso produjo que los textos críticos mantuvieran una conducta evaluativa, sencilla y vulgar; su subsistencia abrió, entonces, las puertas a la vasta cantidad de lugares comunes que aprovecharon los críticos para enjuiciar las obras de arte musical. Estos salvavidas conceptuales sirvieron para que edición tras edición, las críticas conservaran un decir inmutable, lineal, análogo a las conductas de los medios informativos de masas como diarios y noticieros televisivos, donde las rutinas y las formas de expresión son siempre las mismas a la hora de seleccionar, procesar y transmitir un hecho.

Más arriba aparece mencionado el papel del mercado en la labor del crítico musical que se analiza. Dentro de sus leyes, la figura de lo nuevo es una de las más importantes. Todo debe ser de hoy, del momento, aunque se desvanezca en el próximo segundo, pues ya surgió otro objeto diferente. Este devenir inextinguible <sup>16</sup> también se vio reflejado en los medios de comunicación investigados, ventanas que el mercado reguló sin problemas. Entre 1993 y 1998, las publicaciones estudiadas debieron dar cuenta de lo nuevo: las portadas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* siempre las protagonizaron bandas recién salidas de horno, con entrevistados que dictaban la pauta entre los rankings locales e internacionales, con columnistas atentos a las conversaciones del público, y naturalmente, con críticas musicales que cedieron espacio a las bandas más renombradas y que estrenaban sus nuevas producciones discográficas. Lo último no debería causar sorpresa, ya que esa es una de las premisas de los medios de comunicación: generar noticias e informar sobre lo que sucede, sobre el hecho que pasó ayer. Para *Rock & Pop* y *Extravaganza!* estas prácticas jugaron a su favor, en tanto atraparon al lector y le otorgaron capacidad de elección entre una amplia oferta de críticas musicales, que de no ser interiorizadas por el propio lector, causarían su exclusión del panorama musical, escenario en constante cambio y creación.

---

<sup>16</sup> Sarlo, Beatriz: "Escenas de la vida posmoderna", Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S. A. / Ariel, Buenos Aires, 1994. Página 27

Entonces, según *Rock & Pop* y *Extravaganza!* la lectura de la información entregada en cinco o seis páginas (en la que a ratos pueden convivir más de 20 reseñas musicales en un misma publicació) era vital para pisar donde se debía pisar, estar donde se debía estar. Tal como lo plantea Sarlo, los lectores criados según las críticas de los medios elegidos son buenos ejemplos de coleccionistas al revés<sup>17</sup>. La importancia de la crítica, de esta manera, ya no reside en la capacidad de entregar al lector un debate sobre la obra, una visión de mundo a partir del objeto analizado, o la discusión sobre los temas que atraviesa el disco al que se menciona; según los medios antes descritos, el triunfo del texto crítico radicará en la capacidad de fomentar la compra de nuevos discos; el mejor crítico será aquel que siempre está atento a las publicaciones de último minuto. Finalmente, el valor de su opinión se medirá según el alcance que tengan sus consejos en las decisiones de compra del público, momento en que el crítico que enseña, el que educa sobre lo que se *debe tener*, se completa.

A continuación, recurriré algunos fragmentos de ambas revistas para exponer la relación entre mercado y crítica en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*.

En diciembre de 1994, *Rock & Pop* publicó el séptimo de sus números: Los Beatles dominan la primera página, mientras otros titulares mencionan a Nirvana, Los Prisioneros y Madonna. Al interior, se advierte la firma de los columnistas Alberto Fuguet, Sergio Fortuño y Rolando Ramos; a mitad de la edición, aparece el ranking musical donde se comunica sobre los artistas más escuchados en Estados Unidos y Europa, pero también sobre la tabla de posiciones de la música en Chile. En el segmento “Discos”, Rubén Cartagena -crítico constante de la revista, especializado en rock metal- escribe sobre “*Youthanasia*”, álbum de la banda Megadeth. Después de dos extensos párrafos sobre la biografía de la agrupación, concluye:

---

<sup>17</sup> La autora describe al coleccionista al revés como aquel sujeto que “en lugar de coleccionar objetos, colecciona actos de adquisición de objetos (...) su deseo no tiene objeto que pueda conformarlo, porque siempre habrá otro objeto que lo llame”. Según la autora, este comportamiento es fruto de un tiempo marcado por la ausencia de ideologías, políticas, dioses o metarelatos capaces de generar identidad. En este contexto, el coleccionista siempre encontrará al mercado, pues éste es “un espacio universal y libre, que nos da algo para reemplazar a los dioses desaparecidos”.

“El álbum posee, en general, una línea de composición menos violenta, más armónica y melódica (...). Es indudable que *Youthanasia* suena un poco más suave que los trabajos anteriores de la banda, pero no débil en cuanto a calidad (...). Armónicamente, *Youthanasia* es un álbum muy bien logrado, impecable. Mustaine (se refiere a Dave Mustaine, vocalista de la Megadeth) está en un nivel interpretativo excelente, con mayor entrega que antes y, por qué no decirlo, con menos odio. Megadeth ha madurado y, a diferencia de otras bandas, después de diez años juntos, no están desgastados. Al contrario, su música es fresca y sincera. Si eres de los que espera que el nuevo álbum de tu banda favorita debe ser más chacal que el anterior, sin importar su calidad musical, entonces (y sólo entonces) no compres este disco.”<sup>18</sup>

El extracto evidencia que el consejo de consumo, ubicado al final de la narración, aparece en el momento justo, al término de la evaluación, operando de sentencia absoluta. La presencia de una descripción de la biografía del creador del álbum -que antecede a la recomendación-, el juicio sobre la evolución de la banda, las descripciones de los sonidos e impresiones que dominan al crítico: todo importa poco, pues la dirección del juicio definitivo sobre la obra recae en la posibilidad de compra o adquisición del disco material, aquel objeto de coleccionista, esa pieza clave dentro de la discoteca del lector y del crítico.

Lo mismo ocurría en septiembre de 1993, mes en que el quinto tomo de *Extravaganza!* es editado. En este caso, la banda Pearl Jam ilustra la portada. En la sección “Compactos”, cuya extensión es de dos páginas, el crítico Roberto Denegri analiza “Boces” de Mercury Rev. Luego de tres párrafos dedicados a perfilar la historia de la agrupación, sentencia:

---

<sup>18</sup> Archivo Rock & Pop.

“Un LP que no es tan fácil de digerir, pero que sin embargo, produce un alto grado de “feed back” entre el grupo y el entorno, por lo que uno no queda ajeno a lo que está escuchando.

Más pegado y depresivo, demostrando una vez más el nivel de influencia “psicodelia-Pink Floyd”, aunque en los noventas. No obstante a esto, se muestra una propuesta interesante y renovadora.

En la actualidad, Mercury Rev, está haciendo una pequeña gira junto a Dinosaur Jr. Y Gumball, y por si no lo saben, sus dos álbumes están en distribución nacional por Sony Music. Cómpralos, son una buena alternativa”.<sup>19</sup>

Transparentando la relación entre el medio informativo y las fuentes (las casas discográficas), el autor del texto también finiquita su evaluación con el consejo, ubicándose entre el lector y la mercancía. Este comportamiento publicitario recorre la generación estudiada, transformándose en la primera característica posible de reconocer durante 1993 y 1998 a partir de ambas revistas.

Por ejemplo, en enero de 1996, *Extravaganza!* expone una vez más esta conducta; en su portada reza: “Completo Resumen 1995” y se celebra la edición n° 27 de la revista. Nuevamente en “Compactos”, Francisco Mujica, uno de los fundadores del medio, critica el álbum homónimo de la banda estadounidense Alice in Chains. Tras situar el objeto a través de un perfil histórico en el primer y segundo párrafo de la crítica, el autor comenta algunas canciones del disco. A la hora de cerrar el texto, subraya:

“¿Quieres un buen consejo? Cómprate este álbum. Si disfrutaste del “Facelift”, “Dirt” y la magia acústica de “Sap” y “Jar Of Files”, no podrás dejar pasar una placa como ésta. Tan importante como decir que Alice in Chain tiene disco nuevo.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Archivo Extravaganza!

<sup>20</sup> Archivo Extravaganza!

Una vez más, la invitación a la compra es una declaración que forma parte del conjunto de aseveraciones que el crítico impone ante la comunidad de lectores: el sujeto crítico se reconoce como consejero, y al hacerlo, admite que lo importante para él y para el público es la adquisición del objeto nuevo, la obra reciente, el CD que todo buen melómano debe coleccionar.

Como camino editorial, el ejercicio crítico antes descrito pasa por alto una de las bondades de la crítica cultural: el valor que ésta tendrá en el futuro, como referencia y huella de la discusión de una época. ¿Si la crítica que analizamos se limita a entregar una opinión apresurada sobre la obra, centrándose, principalmente, en su importancia dentro del mercado, evaluándola como objeto digno de obtener, ¿qué legado puede suponer más que la edición mensual de visiones poco arriesgadas y más cercanas a tareas de recomendación?

Siguiendo con algunas de las observaciones de la argentina Beatriz Sarlo, se infiere que *Rock & Pop* y *Extravaganza!* unifican sus discursos en torno a la igualdad y la democracia entre los lectores. En sus editoriales está presente el ideal de unificar más que dividir, pues en ese nivel se conjuga una ley de mercado, pero también una maniobra discursiva del Chile de hace una década: la sociedad golpeada por la dictadura de Pinochet no resistiría una segmentación de la comunidad, ni menos su diferenciación a partir de tópicos sexuales, económicos o ideológicos. Estos ideales de buena conducta y pasividad encontraron en los jóvenes de la época un nicho ideal, teniendo en cuenta que “la juventud no es una edad, sino una estética de la vida cotidiana” y en ella conviven diferentes públicos, pero nunca obligatoriamente separados.<sup>21</sup>

Debemos anclar esta discusión entre 1993 y 1998, años en donde existe un anhelo por abolir las figuras autoritarias y los discursos que pueden abrir controversia. El nuevo proceso que Chile protagonizó permitió el ascenso de medios de comunicación populares que reivindicaron el mito de informar, esta vez con el mismo lenguaje del

---

<sup>21</sup> Sarlo, Beatriz: “Escenas de la vida posmoderna”. Página 46. Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S. A. / Ariel, 1994.

lector, actuando como el espejo que tardó casi dos décadas en erguirse. Este neopopulismo se expandió a través de la promesa de una nueva cultura crítica; sin embargo, con el paso del tiempo, el resultado no evidenció un cambio radical en las escrituras críticas ni en las conductas de los sujetos críticos; teniendo en cuenta lo prometido en sus cartas editoriales, no se alumbraron caminos divergentes, opuestos o problemáticos. Bajo esta contradicción, en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* imperó la mismidad y la neutralidad en los textos críticos.

Esta conducta nos lleva a problematizar sobre cómo se genera identidad bajo el panorama dictado por normas de falso pluralismo y normalidad. Al mismo tiempo, ¿qué patrimonio es el que observamos después de las lecturas a los medios seleccionados? ¿Qué tipo de ejercicios significaron y significan hoy ambas revistas? ¿Cuál es su aporte a la relación que se establece entre obra y crítica? Teniendo en cuenta la poca visibilidad que la crítica musical tiene hoy en los medios de comunicación, impresos y populares, la pregunta parece responderse sola.

Sirve aclarar que la mismidad de opiniones y la neutralidad de los textos críticos se manifiesta en lo que Beatriz Sarlo reconoce como relativismo: todo cabe y todo existe dentro del panorama democrático del mercado, todo tiene su lugar y no podemos, en apariencia, excluirlo. Aplicar estas aseveraciones al estudio de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* significa reconocer que el pluralismo de opiniones fue inmanente al nuevo régimen político que experimentó Chile tras el término de la dictadura militar.

Entonces, en el caso chileno, podemos recoger algunos de los planteamientos de Tomás Moulian en "*Chile actual: Anatomía de un mito*"<sup>22</sup>. El autor reconoce que durante el periodo histórico que analizamos, los discursos se articularon según lógicas de blanqueamiento interno y externo. Interno en la medida que –luego del plebiscito de 1989- los discursos gubernamentales anhelaban borrar el pasado de tortura y represión de la dictadura de Pinochet a través de diversas operaciones fundadoras de un nuevo país. Externos cuando se intenta ubicar a Chile en el mundo globalizado y

---

<sup>22</sup> Moulian, Tomás: "Chile actual: anatomía de un mito". Santiago de Chile, LOM, 2002.

altamente tecnificado, utilizando escenografías como el famoso Iceberg chileno en la Expo Sevilla de 1992.

Según Moulian, el consenso será uno de los pilares fundamentales, sobretodo en el blanqueamiento interno del incipiente y nuevo país:

“En realidad tras la noción de consenso, extraída de las teorías contractualistas, se quiere opacar una realidad, la ausencia de historicidad, mientras no se haga trizas o caduque el marco institucional. En verdad se está ocultado el futuro petrificado, la historia como repetición marginalmente mejorada del sistema socioeconómico del capitalismo globalizado. La historia como repetición de Pinochet, una sociedad cuya forma idiosincrásica (no pasajera) mezcla inserción en el mercado-mundo, acceso a la tecnologías de punta, pobreza, precarización del empleo compensada por la masificación crediticia”<sup>23</sup>

Estas serán, entonces, las fronteras que limitarán los procesos de experiencia y cuestionamiento de producciones artísticas en nuestro país durante el grueso de la década de los '90. Por eso, los segmentos de crítica musical de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se limitaron a informar sobre las características técnicas de la producción, incluso sin citar demasiado, resumiendo con velocidad. Al repetirse una y otra vez esta fórmula, en un proceso tautológico inagotable, la diferencia, lo distinto, lo que tenga olor a “crítica negativa” fue eliminado.

Como se advirtió más arriba, la negación de la crítica musical en las revistas estudiadas no es una situación azarosa: simplemente no existió, pese que se recurrió al imaginario de la instancia crítica, para de esa forma legitimar a los diferentes sujetos que trabajaron en las publicaciones. El paso natural, entonces, fue el relativismo de la actividad crítica, donde se permitió el ascenso de un híbrido cuyo

---

<sup>23</sup> Ibíd. Página 46

poder se construyó en base a estar impreso bajo el rotulo de la revista y firmado por la o él crítico en cuestión.

A raíz de estas primeras conclusiones, aflora otra de las características de los sujetos críticos de los medios analizados y sus respectivos textos sobre obras musicales de corte popular: la neutralidad valorativa, expresada en una voz crítica común en todos los sujetos, factor que elimina la posibilidad de asegurar perfiles individuales para cada autor. Sin embargo, en la medida que *Rock & Pop* y *Extravaganza!* fomentaron la crítica trastocada y entendida como un ejercicio en el que conviven diversas ramificaciones de pensamiento sobre un disco –la verbalización de las emociones que produce escuchar la obra, relatos en primera persona, reseñas bibliográficas sobre quiénes son y de dónde provienen las bandas o cantantes que se analizan-, al hacerlo también se promovió la crianza de supuestos “expertos sobre música”; cada cual dedicado a diversos estilos, en donde su propia experticia los llevó a conquistar cierto poder ante la obra, ya sea para simplemente promocionarla o para censurarla. Por lo tanto, existió un mismo hablar, una manera idéntica de decir, pero siempre sobre diversas y múltiples obras.

Estos expertos de opinión neutra y relativista son los ejemplos que reinan en las revistas y según este análisis fueron los encargados de impedir cualquier intento de repliegue y acción diferenciadora. En *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se prohibió la posibilidad de una crítica que escapara a los parámetros antes definidos; éstas quedaron fuera del circuito, calladas y censuradas. Lo mismo ocurrió con visiones que fomentaran la problematización sobre una obra y que estuviesen comprometidas con ideales estéticos alejados del discurso común. Simplemente no hay registros de este tipo de experiencias críticas durante 1993 y 1998.

El cuestionamiento surge al imaginar una crítica y una oportunidad de escritura opuesta, en donde se comprenda la necesidad de publicar ejemplos de divergencia argumentativa capaz de transformar la labor del crítico en un trabajo de producción mayor. Siempre existe la oportunidad de crítica más elevada, que respete las mismas opciones técnicas (extensión, estructuración, lógica), pero que ejerza su potestad en

búsqueda de un diálogo real con la obra; una lectura no parasitaria, sino que creadora. En honor a las revistas estudiadas, tales ejemplos se realizaron en contadas ocasiones, principalmente a partir de obras con un discurso político evidente, pero muchas otras fueron reducidas a sus características técnicas, es decir, superficiales.

Durante el desarrollo del segundo capítulo de este ensayo, demostraré a partir de extractos de críticas publicadas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* cómo la serie de conductas descritas fueron perpetuadas y consolidadas con el afán de generar una institucionalidad crítica. Al mismo tiempo profundizaré en los rasgos de la generación de críticos musicales, ampliando los conceptos presentados más arriba.

A partir de la descripción más pausada de diferentes pasajes de la producción de las revistas también me acercaré a una descripción del sujeto crítico que propone esta investigación. Según este ensayo, el crítico musical, necesita abordar la obra no como soporte de un secreto que el lector es incapaz de leer por sí mismo. El crítico deberá dar cuenta de las relaciones básicas que articulan el texto, como las estéticas (producción, armonía, poesía y composición), pero también de una problematización respecto a los elementos contextuales que forman la obra de arte musical, en la que el punto de vista del crítico se evidencie y entre en diálogo con el texto musical, la sociedad y la cultura. Tal imaginario, significa la comprensión de la obra y un encuentro entre sujeto crítico-autor y obra artística que contenga la valoración y evaluación de la misma, argumentada según parámetros de comprensión estética y de análisis de los conceptos que mueven o dan vida a la producción discográfica popular.

Teniendo en cuenta lo dicho sobre la relación detectada entre los críticos y el mercado, también podemos palpar otra de las contradicciones del periodo. Por una parte, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* conceden total poder al mercado, es decir, el consumo de un determinado disco es fundamental.

No obstante, otorgar tal autoridad al mercado es reconocer que la obra es parte de él, es decir, hija de las conductas que en él se desarrollan. Los medios estudiados pasaron por alto esta oportunidad de distinguir en la obra el momento en que se debe

poner en jaque la misma estructura que criticaban en sus editoriales. Si pensamos en Terry Eagleton y sus apreciaciones sobre la crítica literaria<sup>24</sup>, se puede enlazar esta discusión si consideramos que el crítico de revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no aceptó la oportunidad de producir críticas que Eagleton imagina de corte universal.

En relación a lo expuesto, el comportamiento pasivo de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se produjo por la hegemonía de los sujetos guiados por el fiel entendimiento de considerar el acto de escuchar música como un simple ocio, y que los productos a los que se accede deben estar diferenciados, catalogados y evaluados. En las revistas analizadas no existe ninguna profesionalización de tales distinciones. En ellas reina el sentido común.

Una de las respuestas a este comportamiento se encuentra en alguno de los pensamientos de Theodor Adorno sobre el crítico cultural de mediados del siglo pasado:

“Cuando en su mercadillo de la confusión- el arte- los críticos llegan a no entender una palabra de lo que juzgan y se rebajan gustosamente de nuevo a la categoría de propagandistas o censores, se consuma en ellos la inicial insinceridad de su industria. El privilegio de que disfrutan por lo que hace a la información y a la posibilidad de tomar posición les permite enunciar sus opiniones como si fueran la objetividad misma. Pero se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento. Los críticos ayudan también a tejer el velo”.<sup>25</sup>

Al tomar estas palabras, surge una opción para caracterizar la figura del crítico musical de revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!*; estaríamos en presencia de un sujeto crítico posmoderno. Cuando Adorno reconoce ignorancia dentro de los sujetos dotados de voz y oportunidad crítica no se refiere, explícitamente, a la carencia de conocimientos

---

<sup>24</sup> Eagleton, Terry. “La función de la crítica”. Barcelona. Paidós. 1999.

<sup>25</sup> Adorno, Theodor: “Crítica Cultural y Sociedad”. Página 46. España. Ariel, 1970, Página 208.

que pueden tener sobre el objeto que analizan. La propia crítica de Adorno explora el terreno de las oportunidades desaprovechadas por el crítico cultural: su poca capacidad de riesgo -y de llevar el texto crítico a un nivel superior y paralelo a la obra referencial- lo limita al trabajo de publicidad señalado anteriormente. Este actuar hundiría otra de las posibilidades del quehacer crítico, que en palabras de Adorno es reconocido como trascendental.

En los medios investigados esta sentencia causa eco, pues también añade un condimento más a la discusión: el comportamiento pasivo del sujeto crítico -amparado en las vitrinas de publicación- derriba los principios emancipadores de sus editoriales.

Al mismo tiempo, se abre una discusión sobre el poder que ostenta el crítico. Según Adorno, los críticos incapaces de examinar y cuestionar la obra prefieren proyectar sus perfiles utilizando la racionalidad como herramienta y la objetividad <sup>26</sup> como respaldo. Por eso, y pese a que en algunos casos la crítica es reconocida como una mirada individual sobre la obra, en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* los textos de los medios analizados irrumpieron como representantes de una voz superior, seria, justa, directa, ciertamente objetiva y lejana, en apariencia, a manifestaciones impresionistas que ubicaran el gusto personal por sobre la opinión evaluativa. Reiterar que esto es un elemento en común entre las dos publicaciones no está de más, pues la carga de autoridad que ambas portaron reivindica el mito de la información, y al mismo tiempo separa al público común de los expertos, los dotados de la información y el poder de transmitirla.

Llevando lo anterior a *Rock & Pop* y *Extravaganza*, se entiende que la comunidad de sujetos críticos se empodera, en parte gracias al contexto social que atraviesa el país, pero también por la distinción de casta experta en música popular. Este estatus fue ampliamente desaprovechado por los medios, pues transformaron sus páginas en campos intervenidos por el mercado -amparándose en la supuestamente malvada censura natural de los medios de comunicación, es decir, la selección de información-, dando paso a vitrinas puritanas y acomodadas según las conductas tradicionales de

---

<sup>26</sup> *Ibíd.* Página 219.

los medios de comunicación de masas: la manifestación de lo oficial. Sus páginas prefieren ocuparse de lo que es sabido y aceptado, y en ese andar terminan rebajando el ejercicio crítico, tal como lo advierte Adorno.

Volver a recordar, entonces, el trabajo crítico que se estudia como un acto menor no es una caprichosa insistencia. La razón principal recae en la distinción de la crítica de música popular como un trabajo de lectura amplia sobre los matices que en ella intervienen. Para lograr explicar esta cualidad podemos regresar a las sentencias de Adorno sobre la crítica cultural.

Para Adorno, la cultura y el crítico cultural están dentro de la producción. El crítico se encarga de trabajar a partir de la cosificación de la cultura, o como podemos identificar hoy, en los objetos que se reparten dentro del mercado. Así, la música popular está dentro de la esfera de la producción y en ella, como parte de la cultura, se esconden vestigios de la producción. En otras palabras, toda obra discográfica debe ser entendida no sólo como una pieza de canciones que suman una temporalidad, sino también como fragmentos que almacenan huellas de la vida social. Según este análisis, el crítico debe ser capaz de reconocer estas herencias, replegarse ante ellas y tomar una posición que las cuestione. Como mero matiz, este ejercicio de distanciamiento se manifestó en detalladas ocasiones en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, principalmente en obras reconocidas y valoradas dentro de la música popular por cargar con huellas evidentes del entorno en donde se produce. Aquí sirven de ejemplos el modo en que se leyeron algunos discos de Los Prisioneros o álbumes cuyos imaginarios manifestaban un malestar ante los modos de vivir de la sociedad occidental, como en el caso de obras Radiohead, Morrissey o Tori Amos.

Siguiendo con Adorno y extrapolando su análisis cultural a este debate sobre la música popular: “El contenido de la cultura no está exclusivamente en sí misma, sino en su relación con algo que es su reverso, el proceso material de la vida”<sup>27</sup>. Fuera de las distinciones estéticas y estilísticas de la música popular, las producciones discográficas dan cuenta de estos reveses: el rol del hombre y la mujer, las diferencias

---

<sup>27</sup> *Ibíd.* Página 208.

sociales, la muerte, el poder, etc. Sabemos que tanto las canciones de Britney Spears como las de R.E.M. existen gracias a un sustento político que las salpica o las motiva directamente. Los Miserables o Daniel Melero también lo vuelven más evidente, pero en la música electrónica, sin necesidad de incurrir en un discurso verbalizado, también hay huellas que transparentan su relación con lo social. No es apocalíptico pensar que si se pasan por alto estas relaciones entre obra y contexto, el resultado del ejercicio crítico se verá opacado. Tal como lo anunciaba Adorno hace más de cuatro décadas, no es de extrañar que el crítico termine, entonces, transformando toda obra artística en mero objeto dentro del mercado de bienes culturales. La discusión también se acerca al rol que ocupará el sujeto crítico, la responsabilidad que le queda y hasta qué nivel sus opiniones logran quebrar con el discurso de poder hegemónico. Este análisis apela a conducir la crítica musical a una oportunidad cierta, reconocida desde los sujetos críticos y los medios que los publican; una mirada opuesta a lo ocurrido en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, pues estas revistas permitieron que sus abundantes textos críticos fueran portavoces de la mismidad, simples gestos evaluativos más interesados en difundir y promocionar obras antes que criticarlas; textos críticos repetidos en orden y características formales.

Este conformismo también sustentó la nombrada negación de la crítica. *Rock & Pop* y *Extravaganza!* titularon los segmentos de crítica como “comentarios” o “discos”, demostrando la posición que tomaron ante la capacidad de expresar una opinión sobre la producción discográfica de corte popular.

Existió en ambos medios un temor a la palabra popular, así mismo en el género pop, cuyas bases escapan a las fronteras editoriales de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*. Los medios sepultaron a primera vista todo lo que significara baile, entretención, superficialidad, castigando la corriente musical por su supuesta relación con los medios de comunicación masivos, aquellos viejos representantes de lo oscuro y lo añejo. Al hacerlo encontraron en los nuevos estilos de la década de los noventa el nicho perfecto para escarbar y divinizar ante el público chileno las nuevas figuras de la música pop que ya habían sido puestas en marcha por las grandes discográficas para movilizar el negocio que la música “alternativa” abrió. Nirvana, Pixies, Pearl Jam, Bjork, Madonna,

entre otros, son los nombres que se repiten indistintamente en los medios analizados, posibilitando el ejercicio de trocar los títulos de las revistas y no reconocer grandes cambios en sus presentaciones. Finalmente, los espacios críticos se van acercando objetivamente a los dominantes<sup>28</sup>: mientras *Rock & Pop* menciona en diversas oportunidades a la cadena de televisión MTV como un referente generacional, *Extravaganza!* legitima a las revistas anglosajonas *Rolling Stones* (Estados Unidos) o *New Musical Express* (Reino Unido).

La uniformidad en la oferta<sup>29</sup> se desplegó entre los años analizados con aparente normalidad. Hemos reconocido que el público al que alcanzaban ambas revistas era diverso, principalmente por las vías de difusión que ocuparon. Por ejemplo, *Rock & Pop* contaba con la versión radiofónica y el canal de televisión para promover cada número, vías más que populosas durante la década pasada. Por el contrario, *Extravaganza!* basó su comercialización en recitales, tiendas de discos y, después, la distribución gratuita. Y como ya se expuso, la diferenciación entre los medios y sus textos críticos nunca existió de manera tal.

Anteriormente, el concepto de normalidad y aparente democracia ya fue mencionado. Ante las características recién expuestas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* es necesario recordarlos. El motivo: la supuesta oportunidad de elección entre los medios seleccionados se evidencia, aparentemente, en los contenidos que éstos ofrecían. Es decir, se transformó en algo cierto que ambas revistas parecían *distintas ante el público*, pese a ser opuestas por maniobras mercantiles; en sus páginas se puede encontrar la misma información musical, sobre todo en crítica, incluso más en los segmentos de entrevistas o reportajes. Entre los rasgos distintivos destacan los personajes elegidos para adornar sus páginas, ya sea como entrevistados o columnistas: mientras *Rock & Pop* prefirió dar espacio a protagonistas de la televisión, *Extravaganza!* hizo lo suyo con cantantes o grupos musicales que recién aparecían en el circuito criollo. Sin embargo, entre 1993 y 1998 los personajes que adornan ambas revistas se mezclan, surgiendo la pregunta por la diferencia.

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> *Ibíd.*

Esta situación fomentó que *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no compitieran por alcanzar primicias en sus contenidos; mucho menos alentó la búsqueda de una diferenciación intelectual y escritural. Ambas revistas se apropiaron de la neutralidad como un camino ideal. Ninguna de las dos revistas expuso críticas musicales ajenas a este cause, transformándose en antecedentes de un ejercicio crítico cercano a la reseña o a textos impresionistas, aquellas narraciones dominadas por la primera persona, ambiguas en sus evaluaciones y sobrepasadas por las experiencias estéticas que sufre el crítico. Por lo mismo, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* olvidaron cualquier intención de estudiar las obras musicales que pasaban por sus oficinas. Al hacerlo optaron por avalar críticas musicales marcadas por una promiscuidad analítica: siempre conformista, cuidadosa de no pasar a llevar a los creadores musicales y subyugada por la hegemonía del mercado.

## CAPÍTULO II: RELATIVISMO Y CONSUMO EN ROCK & POP Y EXTRAVAGANZA!

“Es como un sandwich (sic) de mantequilla, se puede digerir pero solo cuando es demasiado necesario”. Gastón Gabarró al referirse al disco “Black Reign” de Queen Latifah. *Extravaganza*, 1995.

“Es un álbum tan liso como la navaja de un barbero”. Paula Molina al escribir sobre “Congratulations...I’m sorry”, álbum de Gim Blossoms. *Rock & Pop*, 1996.

Tras situar el debate de la crítica de música popular en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* - productos que nacen al alero de los supuestos nuevos aires periodísticos e intelectuales de 1990 en Chile-, la necesidad que surge es describir la manera en que las revistas funcionaron en tanto productos editoriales, pero también como medios difusores de contenidos, ideologías y símbolos; reconocer quiénes interactuaron en ellas y de qué forma; profundizar en los perfiles de ambas revistas para concluir la manera en que se desarrolló la labor crítica en cada uno de sus números.

Entre las conclusiones presentadas en la primera parte de este análisis, se evidenció que la crítica de los medios seleccionados prefirió labores de resumen y difusión publicitaria de obras musicales de corte popular, sin embargo urge ahondar en las características propias y compartidas de ambas publicaciones, ya que a través de un ejercicio textual y contextual de las críticas lograremos responder a la pregunta que motiva estas páginas: ¿Qué se entendió por crítica de música popular en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* y cómo se desarrolló ésta durante casi una década?

La interrogante permite sostener el debate en torno al ejercicio crítico, considerando, al mismo tiempo, que su respuesta no intenta, en un comienzo, demostrar la presencia de textos críticos en ambas revistas. Entiendo que a la hora de pensar el problema de la crítica de música popular no es trascendente enfatizar su representación como estilo literario, periodístico o intelectual; cobra más significado responder a la pregunta desde la perspectiva de la forma y el fondo de cada uno de los textos publicados en los medios seleccionados. Como se planteó en el primer apartado, *Rock & Pop* y

*Extravaganza!* optaron por negar la crítica desde su encabezados; por lo tanto, centrar el debate en la real materialización de la crítica según las normas convencionales sólo ayudaría a entorpecer el camino, sobretodo si se busca dibujar un modo de enfrentar la música popular a través de la crítica, pero a partir de nuevos conceptos y estrategias.

Demostraré que durante 1993 y 1998 las revistas presentaron más elementos comunes que diferenciadores. Si bien esto podemos justificarlo según el análisis de la primera parte de este ensayo -donde detallamos que el ánimo de consenso engendró a las voces críticas de todos los sectores, causando un eco natural en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*-, en la práctica los sujetos encargados de producir textos críticos ocuparon herramientas discursivas similares, estrategias de convencimientos repetitivas y conductas que imposibilitan la distinción personalizada de individuos críticos en cada uno de los medios. Por el contrario, puedo agrupar ambos bandos críticos bajo las mismas particularidades, comprobando de esa forma que en las revistas conviven las mismas motivaciones y las mismas escenificaciones de lo crítico.

Entre 1993 y 1998 las revistas destacan por ser dos ediciones reconocidas en el mercado, de corte nacional e interesadas en difundir textos sobre música popular: entrevistas, reportajes y el segmento aquí detallado: la crítica musical. Durante el período, *Rock & Pop* aparece una vez por mes, cerrando sus ediciones en diciembre de 1998. Por su parte, *Extravanga!* –que ya se conocía en formato fanzine<sup>30</sup>- nace como revista mensual en mayo de 1993, apareciendo hasta fines de 1998, fecha en que pierde regularidad hasta 2008, año en que retorna a la impresión física y gratuita, además de estar disponible para descargas libres a través de Internet.

Para efectos de este análisis se tomarán en cuenta los años en que ambas revistas funcionaron paralelamente, acotando el estudio a los discursos críticos basados en producciones discográficas nacionales e internacionales y de corte popular.

---

<sup>30</sup> El fanzine es un tipo de publicación generalmente autofinanciado, de bajo costo material y amateur.

Durante los seis años de convivencia en el mercado editorial, el espacio brindado a la escritura sobre discos es inamovible. Pese a las diferencias entre la cantidad de discos que se analizan y el número de páginas con el que cuentan, ambas revistas velan porque la crítica musical no sea opacada por entrevistas o reportajes. Por lo tanto, y sin ocupar una área sagrada dentro del conjunto, el segmento de escritura crítica es reconocible e incluso nutrido con el paso de los años.

Esto caracteriza un período donde la crítica musical alcanzó una constancia y visibilidad a través de ambas publicaciones, siendo *Rock & Pop* la más cercana a un segmento juvenil que podemos calificar como “tradicional”, ligado al consumo masivo y que aún mantienen relaciones de significación con la radio y la televisión; jóvenes, colegiales y universitarios, alejados de las nuevas vitrinas que Internet traería hacia fin del período. Mientras, *Extravaganza!* enfocaba sus escritos hacía el *under* o círculo alternativo local, al mismo tiempo que seleccionaba material extranjero menos masivo. La distinción es relevante en tanto comprueba la popularidad y el diverso alcance de las ediciones seleccionadas: la primera revista lograba aceptación entre los jóvenes que además escuchaban la emisora y la estación televisiva del mismo nombre, reconociendo entre los entrevistados actores de teleseries o músicos populares en la radiofonía; la segunda, utilizaba portadas llamativas con primeras páginas protagonizadas por nuevas estrellas que poco sonaban en la radio, pero que eran conocidas por su prestigio internacional. A modo de ejemplo, si en *Rock & Pop* la banda inglesa Rolling Stones es portada en diversos números, en *Extravaganza!* prefieren titular con el dúo francés de pop electrónico Daft Punk, recién conocido en Chile a mediados de la década de los noventas.

Sobre sus colaboradores, en los segmentos dedicados a la crítica musical de los medios estudiados podemos reconocer un grupo de sujetos críticos estables, en mayor número masculinos y con el paso del tiempo, ligados a géneros musicales específicos. Resalto la existencia de esta comunidad pues comprendo que, en conjunto, puede ser receptora de una personalidad propia, al mismo tiempo que cada integrante poseedor de un punto de vista identificable. Profundizaré más adelante en lo desafortunada de esta idea, pues los dos grupos críticos carecen de rasgos

diferenciadores sólidos, pese a la existencia de matices en cuanto al público al que apuntan, lo que conlleva a la utilización de un lenguaje acorde a la audiencia deseada.

Sin embargo, al comenzar esta segunda parte dedicada a ahondar en las características compartidas por *Rock & Pop* y *Extravaganza!* y a identificar los rasgos particulares de ellas, es importante situar el grado de relevancia que ambas publicaciones asignan a *lo nuevo* como eje regulador de sus contenidos. También es necesario explicar que *lo nuevo* es sinónimo –para las revistas estudiadas- de creación extranjera.

Según este análisis, las revistas se interesaron en ofrecer artículos y escrituras que expusieran un alto grado de conocimiento sobre los hechos noticiosos, en este caso musicales, que en su mayoría ocurrían fuera del país, y que a partir de las lógicas editoriales de cada medio, eran relevantes para el público chileno definido como ignorante, cegado por años de censura dictatorial y hambriento por conocer los quehaceres artísticos foráneos. De tal modo, sus portadas enfatizaron la visibilización de nuevos cantantes, sus entrevistados se refirieron a lanzamientos discográficos, sus columnistas intentaron explicar los fenómenos emergentes dentro de la música popular –resalta el caso de la creación electrónica y el llamado rock alternativo de principios de los noventas con Kurt Cobain como símbolo maldito y R.E.M como ejemplo de continuidad- y al interior de sus páginas todo obedeció al ánimo de plasmar los ideales que prometieron en sus cartas editoriales.

Los segmentos de crítica musical de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se impregnaron de estas motivaciones y en sus espacios dedicaron casi una década a la manifestación de un conocimiento panóptico de *lo nuevo* en materias musicales. Por ejemplo, la primera de estas revistas ofrecía al lector un total aproximado de diez críticas por ejemplar, todas basadas en recientes lanzamientos discográficos. De ellas, la mitad se referían a obras musicales de pop o rock anglosajón, mientras que las restantes aludían a otros estilos como hip hop, electrónica, bandas sonoras de películas –también en inglés- o a pop en español. En la segunda revista la situación es equivalente, pese a que el número de críticas es superior. En *Extravaganza!*, a través de tres o cuatro páginas se

exponían cerca de veinte textos críticos, siempre aludiendo a nuevas producciones discográficas. Al igual que en *Rock & Pop*, la revista dedicó la mayoría del espacio a discos estadounidenses o europeos, figuras del citado rock alternativo y en el caso de obras latinas, éstas provenían de creadores menos populares y poco difundidos en Chile.

En ese nivel, la intención de educar al público chileno sobre los hechos que ocurrían tras la cordillera se cumple, pues *lo nuevo* se entiende como la manifestación extranjera de una novedad. A raíz de esta conducta, los sujetos más interesados en música popular podían encontrar en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* información sobre agrupaciones musicales del primer mundo, limitando este escenario a Estados Unidos y Europa. Resulta imposible negar que número tras número, las revistas lograron exhibir un correlato más o menos constante con actividades musicales extranjeras. Al mismo tiempo, desplegaron estrategias como la inclusión de “Rankings Musicales” que informaban sobre los artistas más venidos y escuchados en el hemisferio norte, comparándolos con estadísticas similares, pero chilenas. Lo que pudo ser un intento más de propaganda sobre lo que se debe escuchar según las prácticas internacionales, dio paso al problema de reconocer el modo en que los medios estudiados manifestaron este conocimiento musical panorámico y en apariencia vanguardista: en un nivel contextual, ambas publicaciones no cumplieron con sus afanes de romper con los modos comunicativos ya establecidos en el mercado, pues entre 1993 y 1998 se transformaron en retransmisores y esclavos de revistas extranjeras, conducta que les permitió informar sobre lo que ellos consideraron como *nuevo*.

En otras palabras, la promesa de la voz transgresora no se cumple, pues el estilo que desarrollaron los medios de comunicación se reconoce hijo de otros informativos musicales, a tal punto que ubica lo chileno en simetría con lo internacional, sólo a partir de la lectura declarada de revistas como *Rolling Stone* o *New Musical Express*. En consecuencia, los tipos de escrituras y los estándares evaluativos nacen de la costumbre de los colaboradores de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* por recurrir a lo

extranjero como modelo a seguir, informando de *lo nuevo* al público local según lo que ya era normalidad en el exterior.

Por ejemplo, la apropiación de debates musicales internacionales es una costumbre para los sujetos críticos de las revistas analizadas.

Es el caso de *Rock & Pop*: en el número 37 de la revista, aparecido en junio de 1997, el colaborador Alejandro Alaluf así comienza la crítica al disco “Dig Your Own Hole” del dúo británico de música electrónica The Chemical Brothers:

“No deja de llamar la atención la tremenda y urgente preocupación de la prensa musical americana por cubrir la posible salvación de la industria discográfica: la música electrónica. O como se le conoce desde el comienzo de los tiempos: el tecno. Y probablemente sean los Chemical Brothers –junto a Underworld y The Prodigy- quienes lleven la batuta del cuento en tierras gringas.”<sup>31</sup>

Al momento de abrir su texto crítico, Alejandro Alaluf se sitúa como participante de una discusión que él conoce muy bien y que no se produce en Chile; él será, entonces, el portavoz del debate y el encargado de trasladarlo a tierras nacionales a través de su crítica. La exposición también es categórica, pues afirma que todo el altercado sobre el nuevo disco de la pareja inglesa es innecesario, aludiendo a que la creación de The Chemical Brothers se enmarca en un estilo conocido “desde el inicio de los tiempos”. La forma de justificarlo es ostentar más conocimiento por medio de la ejemplificación, sin explicar cuál es la temporalidad que él adjudica a esta nueva expresión musical.

Para el autor es más imperioso ubicarse dentro de la corriente analítica de la “prensa americana”; Alaluf destaca que al momento en que el lector entre en contacto con su crítica va a conocer los cuestionamientos que reinan en las oficinas editoriales estadounidenses, pese a que la banda en cuestión sea europea. Mencionar las “tierras gringas” también es un elemento fundamental para entender la reapropiación de un

---

<sup>31</sup> Archivo Rock & Pop.

texto lejano para Chile, ya que a través de esas pequeñas manifestaciones contextuales el autor demuestra su empoderamiento sobre el asunto musical extranjero.

Desde *Extravaganza!* ocurre lo mismo y en la edición N° 26, publicada en noviembre de 1995, Cristian Araya Salamanca critica de la siguiente manera “The Great Escape” de la agrupación inglesa Blur:

(...) Definido por los-mismos-históricos-cronistas-ingleses-de-siempre como el “Sargent Pepper” de la década, “The Great Escape” se presenta como un trabajo interesante y entretenido que tiene serias y muy merecidas condiciones para pelear el centro del “Mejor disco del año” (...) Podría ser muy fácil criticar negativamente este disco, aduciendo que es un trabajo plano, muy ensimismado o demasiado británico [perdón, ¿es que acaso nosotros somos norteamericanos que no podemos “entender” un disco hecho en Gran Bretaña? Por último somos los “Ingleses” de Sudamérica], pero sería totalmente artificial, porque “The Great Escape” -más allá si te gusta o no la música inglesa- es un gran disco de una gran banda.”<sup>32</sup>

En este caso la preocupación sobre el debate internacional alcanza características similares al ejemplo extraído de *Rock & Pop*, si pensamos que el autor del texto crítico se instala por sobre el problema que él reconoce en sus hábitos de lectura de los cronistas ingleses: su grado de conocimiento sobre el quehacer de los escritores musicales de Inglaterra es tan elevado que es capaz de adjudicarles un distintivo (“históricos”) que luego le servirá para justificar su evaluación sobre la obra musical. Esta caracterización sustenta una mirada que desprecia el pensamiento retrógrado de los ingleses, aunque sea el primer referente que el crítico busque. Luego, en el afán por demostrar su conocimiento sobre lo que rodea al disco de Blur (que se reduce a contar cómo otros escriben sobre el álbum y no sobre las características del mismo) desconoce la importancia de explicar la alusión a “Sargent Pepper”, obra de The

---

<sup>32</sup> Archivo Extravaganza!

Beatles, quizás por la concepción del sujeto crítico que asume ese trabajo musical como parte de la educación básica de todo lector de *Extravaganza!*. Al incurrir en este prejuicio, opta por evidenciar su juicio evaluativo en el primer párrafo, acuñando el concepto “Lo mejor del año”, etiqueta que responde a la conducta melómana de los sujetos críticos ya presentada en el primer capítulo de este ensayo.

No obstante, la conducta del sujeto crítico que más se condice con el reconocimiento de un actuar que reinterpreta discusiones ajenas, deseando insertarse dentro del contexto internacional, es el énfasis que realiza el autor al subrayar que “The Great Escape” presentaría un carácter “demasiado británico”. ¿Qué es lo británico? ¿Qué sería lo demasiado británico? La lectura del texto no lo explica, mas cualquier intento de comprensión se difumina con el agregado de distinciones antropológicas que el autor suma a su crítica. La disputa entre juicios norteamericanos e ingleses presupone la lucha entre los artistas musicales de aquellas latitudes, pero no explica que los chilenos contemos con un don especial para comprender y experimentar –al igual que el autor- con el disco criticado.

Por consiguiente, en *Rock & Pop* y en *Extravaganza!* se distingue este anhelo de pertenencia a lo que sucede fuera del país, deseo que reguló la inclusión de contenidos dentro de las revistas, sobre todo a nivel de crítica musical: en ambos casos, el segmento se vio invadido por textos críticos que hacían referencia a obras musicales que marcaban la pauta en el extranjero, que finalmente eran editadas en Chile, pero que se entendían según planteamientos foráneos reinterpretados por los críticos locales. Las alusiones a lo que ya fue dicho, y al modo en que la prensa internacional actuó ante las producciones discográficas, significa que la crítica de música popular expuesta en los medios de comunicación seleccionados, prefirió obedecer las normativas provenientes de otras regiones del globo y que limitaron lo que era digno de ser difundido, el cómo esos contenidos debían ser divulgados y qué grado de aceptación debían causar en los otros estos mensajes.

Finalmente, las revistas analizadas cambiaron de celador: de la declarada aversión a la autoridad local pasaron a depender de las voces internacionales legitimadas en el mercado de la música.

### **La conducta evaluativa**

*Rock & Pop* y *Extravaganza!* deben ser entendidos como lugares de creación escritural cargados de ideas fuerzas en relación al tratamiento de sus discursos; publicaciones cimentadas bajo ciertas presiones y con lineamientos de acción propios. Sin embargo, ambas revistas compartieron un carácter en común: fueron medios informativos desprovistos de imaginarios propios, personalidades, lenguajes y editoriales capaces de transgredir los límites que imponían sus competencias, que no buscaron romper los cánones del mercado que velaba por la mismidad de los mensajes, a su vez perpetuados por la utilización de estructuras rígidas en los canales tradicionales. Aunque se puede distinguir que coexistieron en veredas de supervivencia más o menos opuestas -pues los contrastes resaltan en el tipo de avisadores publicitarios, los entrevistados a los que accedieron y los recursos materiales de producción como el tipo de papel y la calidad de sus impresiones-, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no fueron revistas musicales antagónicas.

La carencia de temperamento editorial les permitió ejercer cómodas en su rol de informantes. No se distinguen intenciones argumentativas que aportaran e incluso aprobaran la oportunidad de problematización sobre la obra musical a la hora de asignar un abundante espacio a las secciones de crítica musical, aspecto que interesa en este análisis. Por el contrario, en las revistas se expresó el ideal democrático del individualismo y el consumo; en sus críticas musicales se insistió en la segmentación de gustos y estilos, pero sin promover la separación radical del conjunto. Como ocurre entre 1993 y 1998 en las discusiones políticas y económicas, las masas no existen, todos somos sujetos particulares, pero el consumo siempre debe ser colectivo. El resultado se cuela en las críticas de música popular en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*,

instancias evaluativas que no buscaron imponer quiebres o fragmentaciones al interior de la sociedad civil.

Como se planteó en las primeras páginas de este ensayo, en el caso de revista *Rock & Pop* se manifiesta desde su primera edición un afán por iluminar un espacio cultural opacado por la historia reciente del país. Sin embargo, no se menciona el efecto del silencio dictatorial -anterior a la génesis de la revista- en el periodismo musical; el medio acomodó su línea editorial al discurso de la época, en tanto prometió al lector la oportunidad de conocer en su lenguaje (una jerga juvenil y actualizada) aquellos conocimientos vedados por la autoridad (los adultos, los grandes y poderosos medios de información, aquellos favorecidos que antaño tuvieron la palabra). Esta promesa supuso el advenimiento de un nuevo aire, de una bocanada necesaria y cumplidora, al mismo tiempo rupturista, que terminaría con la tradición local de informar según el discurso hegemónico. A fin de cuentas, un ideal convertido en revista: representantes de un espacio abierto, antes ignorado y ahora espejo de su público ideal.

De manera implícita, *Extravaganza!* manifestó un afán similar similar, aunque la base de su trabajo se sustentó en una aparente crítica a la relación que existe entre obras musicales y el sistema capitalista dominante. Es por eso que en sus páginas se podrá reconocer aquellas realidades musicales subterráneas y en apariencia marginadas de los medios informativos tradicionales. Aunque alcanzaron este objetivo en sus textos de promoción de músicos nuevos y naturalmente poco difundidos, la promesa también se quebró bruscamente en la crítica musical, en donde los contenidos fueron pauteados por sellos discográficos extranjeros avecindados en Chile, mediante la difusión de producciones musicales más o menos populares en Estados Unidos y en Europa.

Sirve para describir este espíritu investigador, pero al mismo tiempo delimitado por las disqueras, una de las tantas declaraciones en primera persona firmadas por los escritores de *Extravaganza!*

En mayo de 1995, la revista dedicó su número 18 al pianista y compositor inglés Elton John, también a la incipiente banda mexicana Café Tacuba, e incluso visibilizó el trabajo de la agrupación nacional Aleste, que por esos tiempos gozaba de reiteradas apariciones en la televisión por el éxito “*Hay un límite*”. En la primera de las críticas musicales de aquella edición se puede leer y comprender el modo en que la revista interactuó con las grandes ligas discográficas del momento. Fernando Mujica, director del ex fanzine, al criticar el disco “*Manic Compression*” de la banda estadounidense Quicksand, y luego de advertir su preferencia por la agrupación, confesó:

“(…) Tal vez a mi juicio sea el grupo con más expectativas para esta controvertida década. Tal vez sea la esperanza blanca de New York. Tal vez posea el esquema más alucinante de hacer canciones. Tal vez. Lo que sí completamente cierto es que en una de mis tantas visitas a Polygram, me sorprendieron bruscamente con el *advance* de un segundo álbum que todavía no esperaba.”<sup>33</sup>

Al finalizar su crítica –luego de un párrafo dedicado a contextualizar al grupo, informando sobre su lugar de origen y estilo musical desarrollado, y otro a nombrar cinco canciones a su parecer fundamentales del álbum- recurrirá a un cierre ya apuntado en el primer capítulo de este ensayo: la típica recomendación y pleitesía a la industria: “Busquen a Quicksand, es emoción garantizada. Gentileza Polygram Chile.”

Además de sobreexponer la pasión que le provoca la obra y sus creadores, Fernando Mujica se declara intermediario de la multinacional con el público chileno, recurriendo a la narración de la búsqueda, el encuentro y la manifestación en sociedad de la obra de arte a través de su crítica o en este caso recurriendo a la promoción del catálogo de Polygram. Al hacerlo deja en claro el papel que interpreta: mediador, melómano-patrocinado por el sello, pero al mismo tiempo juez y regulador de lo que se debe escuchar y experimentar con el disco: cuando el crítico, en la primera parte de la cita, asegura que estamos ante una agrupación musical imperdible, lo hace recurriendo a una conducta evaluativa pedestre, dejando espacio al condicional “tal vez”, recurso

---

<sup>33</sup> Archivo Extravaganza!

que manifiesta una actitud neutra, que teme a la aseveración y la demostración de un punto de vista, incluso bajo la retórica en primera persona a modo de relato vivencial. El momento que el autor espera para poner evidencia que no existen dobles lecturas es cuando finaliza sus dichos, incitando al lector a que adquiera la obra, pues es “emoción garantizada”. Es decir, apartando cualquier interés por solidificar su rol de crítico a través de expresiones técnicas o que demuestren su conocimiento sobre el material sonoro, el crítico opta por disimular la etérea descripción de la placa recurriendo a un mensaje que debe ser definitivo y absoluto. Su juicio evaluativo empieza y termina ahí, pues todo lo que pueda agregar sobre el disco no superará la barrera de lo personal. En síntesis, el sujeto obedece a sus inclinaciones estéticas al momento de construir la argumentación, pero la crítica se consume en el agradecimiento a la casa matriz que lo subvenciona.

Esta forma de encarar la obra de arte musical es la que imperó en *Extravaganza!*, y que dio paso a un estilo evaluativo predecible, que conoció de extensas localizaciones y recursos impresionistas para adornar textos críticos que buscaron fomentar la figuración de obras musicales legitimadas por los miembros de la revista. Fuera de los agradecimientos constantes a los sellos musicales, la incapacidad de encontrar posturas definitivas sobre producciones discográficas contrasta con el don de los colaboradores por resumir sus conjeturas más íntimas sobre las obras y exhibirlas como validas sin apelar a razonamientos que pongan en jaque la obra musical de corte popular, ya sea para glorificarla o denostarla.

En *Rock & Pop* sucede lo mismo y se vuelve explícito a la hora de criticar álbumes iberoamericanos, en donde impera la lógica de difusión de multinacionales. Al momento de referirse a obras creadas en Chile, los textos hablan de discos editados por importantes sellos, pues no existe una búsqueda ni siquiera a nivel superficial. Por el contrario, la revista se declara receptora de “demos” o maquetas musicales de agrupaciones emergentes, los cuales no son aterrizados en su contexto de producción más o menos precaria, sino que son evaluados desde la autoridad educada según patrones europeos o norteamericanos. Esta conducta transforma al medio en un emisor de contenidos musicales autoritario, censor y conservador, que se espanta

cuando a sus manos llegan obras de apariencia “extraña” o suenan demasiado internacionales para ser chilenas.

Un ejemplo de esta conducta aparece cuando Juan Pablo González, uno de los críticos que se incorpora en los últimos años de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, finiquitó su texto crítico sobre el álbum “*Canciones para aprender a cantar*” de la banda chilena Pánico recurriendo al siguiente análisis:

“Esto no puede ser categorizado bajo el mismo rubro que los otros discos de esta sección. Porque *Canciones para aprender a cantar* no es un disco, es una fuente sonora, una prueba de sonido, un experimento casero, una lección de canto, un ataque marciano, cualquier cosa. Quizás sea una genialidad o un antidisco, pero a las genialidades, igual que a las estupideces, no se les puede poner nota”.<sup>34</sup>

Aparecida en septiembre de 1997, la crítica forma parte de la edición N° 40 de la revista, interesada en publicar artículos sobre músicos de gran popularidad en el país por aquellos días: los californianos Faith no More, el argentino Andrés Calamaro, los británicos Oasis, entre otros.

Antes de la sentencia sobre la totalidad de la obra, Juan Pablo González caracterizó a los miembros de Pánico como irreverentes, creativos, lucidos, pero al mismo tiempo advirtió que “son groseros, se tiran con todo” y que, al parecer, les gusta joder y divertirse. Luego de un resumen del disco y de subrayar algunos extractos de él –al igual que en el caso anterior de *Extravaganza!*– la sentencia que aquí recupero pertenece al último párrafo y es el momento donde el crítico aprovechó para calificar o descalificar la obra. El rasgo más sorprendente es que el autor se inhabilitó para ponderar en una nota la producción que enjuiciaba.

---

<sup>34</sup> Archivo Rock & Pop

Es oportuno explicar que, al margen de los argumentos de cada uno de los críticos de *Rock & Pop* exponía para justificar sus evaluaciones, la editorial contaba con una escala del 1.0 al 7.0<sup>35</sup> para cuantificar el grado de aceptación de los discos por parte de los críticos. Según el ejemplo, “*Canciones para aprender a cantar*” está por sobre o por debajo de esas medidas; es decir, es una obra demasiado compleja para ser relegada a la simple calificación colegial.

Tal como se presenta en el texto, la oportunidad de no examinar el álbum como cualquier obra común y tradicional se explica porque “*Canciones para aprender a cantar*” no respondía a los cánones a los que el sujeto crítico estaba acostumbrado, ni desde su lugar de experticia ni desde su rol como informante. El crítico fue incapaz de mantener un diálogo con la obra que le permitiera reconocerla como expresión artística, por lo tanto, prefirió minimizarla y observarla como simple superficie. Al hacerlo, el autor se estancó en el mantenimiento de una opinión pedagógica que optó por caracterizar al objeto, dotarlo del sentido más evidente –por ejemplo, resaltando algunos momentos del disco- pero sin legitimarlo como a la demás producciones. Como se observó en el caso antes mencionado de *Extravaganza!*, el crítico fue incompetente y buscó superponer un discernimiento acabado la obra, prefiriendo disimular su ignorancia a través de evaluaciones apresuradas y que mantuvieran quietas las aguas entre objeto y lector, ya que, al parecer, el crítico no intentó evidenciar a partir de pruebas lo anti artístico de “*Canciones para aprender a cantar*”; al autor del texto crítico le pareció más oportuno dejar la puerta abierta a futuras interpretaciones, lavándose las manos, actuando con delicadeza e incluso con “humor”.

Las mismas características se repitieron en los textos y sujetos críticos de *Extravaganza!*, publicación que en sus inicios apeló a la reseña, pero que en su evolución se caracterizó por cosechar textos críticos de recomendación, recurriendo a perfiles musicales de bandas o discos defendidos por los autores. En ellos se mezcló la caricatura del punto de vista moderno, despierto y urbano, con la ambición de

---

<sup>35</sup> La escala de medición de la revista se conoció como *Calificación Freak*, y es la siguiente: 1.0 = Apestoso; 2.0 = lelo; 3.0 = anodino; 4.0 = ahí; 5.0 = Potable; 6.0 = Potente; 7.0 =clásico. Recurrir a esta jerarquía evaluativa es un intento de Rock & Pop por restarle solemnidad al segmento de crítica y así volverlo algo atractivo para el público juvenil.

sobreponer un gusto musical en la audiencia. En esto destaca el uso de un lenguaje coloquial, en primera y segunda persona, y al mismo tiempo, contenido e incapaz de proponer nuevas formas de acercamiento a una obra musical. En consecuencia, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* escenificaron formas, gustos y actores que portaban gramáticas diversas, pero de escrituras similares. Basta analizar el modo en que las publicaciones enjuiciaban el mismo disco para comprender que los puntos de inflexión sobre la obra fueron familiares, pues significaban modos de pensar emparentados.

Por ejemplo, a fines de 1995, la banda de integrantes latinos y estadounidenses Cypress Hill editó el álbum "*III (Temples of boom)*". Meses después, el disco apareció en las secciones de crítica musical en enero y mayo de 1996 de *Extravaganza!* y *Rock & Pop*, respectivamente. Francisco Mujica, hermano de Fernando y editor del primer medio, fue el encargado de criticar la obra, resaltando las bondades de una agrupación creativa e iluminada, con potencial para mezclar conceptos y música. A la hora de describir algunas de las características de la obra y resumir el mensaje de la misma, el crítico detalló:

"(...) El álbum comienza con un cántico, algo que ellos utilizan bastante para hacer notar su pasión, admiración y de que legalicen la marihuana (...), un argumento que los ha llevado a ganar adeptos en todas partes del mundo, incluso en lugares donde sus fraseos son difíciles de entender (...) Las bases y samplers que ha creado D. J. Muggs para esta producción son espectaculares, con el peso y la sutileza que los caracterizan. Todo esto, sumado las a las voces de B-Real y Sen Dog, hacen que este trabajo de Cypress Hill (...) sea muy bueno, lo que asegura a los fanáticos una satisfacción completa".<sup>36</sup>

Otra vez, el resumen de la obra y la evaluación moral como añadidura, fueron los elementos que el crítico se interesó en exponer. Según este análisis, sus adjetivaciones son paupérrimas y no superan la disyuntiva entre lo bueno y lo malo

---

<sup>36</sup> Archivo Extravaganza!

para calificar. Puedo comprender a raíz del fragmento que lo bien evaluado devendría del soporte instrumental, recursos catalogados según las apreciaciones íntimas del sujeto crítico, pues él las estima “espectaculares”. La pobreza de un metalenguaje o de tecnicismos básicos que den cuenta de una sapiencia sobre la obra tratada permiten que, al mismo tiempo, el crítico informe de uno de los motivos del álbum: sus discursos en relación al consumo de drogas, en específico la marihuana. Otorgar ese dato, recalcar esa particularidad, debe hacernos creer que el sujeto crítico comprende la lírica de la obra musical. Sin embargo, el reconocimiento no opera como un catalizador de relaciones entre el discurso y la base musical o instrumental que se advierte. Ambas particularidades de la obra, es decir, lo musical y lo lírico, al parecer, funcionan en paralelo según el crítico.

En correspondencia, Leslie Ames, de *Rock & Pop*, también afrontó el disco de Cypress Hill según la conducta ya explicada a partir de *Extravaganza!*, aunque en su caso el texto no dedicó buenos términos a “*III (Temples of boom)*”:

“(…) La tercera entrega del grupo parte con “Spark Another Owl”, un tema introducido por una conversación entre negros en jerga y acento indescifrables. La base es un dub repetitivo que no evoluciona en ningún momento y que acompaña al característico rapeo del grupo. El punto aquí es la legalización de la marihuana, una de las principales banderas de lucha de este trío. (...) el mayor encanto de Cypress Hill radica en sus ácidas letras. Y al no ser comúnmente entendibles, resulta lógico que su música pueda tener pocos atractivos para el público chileno”.<sup>37</sup>

Al igual que en el extracto firmado por Mujica, Leslie Ames comienza su discurso mencionando el primer tema del álbum; en ese acto reproduce la información sobre las intenciones de la banda de promover el consumo de drogas y culmina su evaluación aprobando o no la obra. En la crítica se puede distinguir que la autora no obtuvo el mismo grado de satisfacción que Francisco Mujica, pero su censura a la obra se

---

<sup>37</sup> Archivo Rock & Pop.

justifica en la incapacidad que tendrían los otros, los lectores, de no decodificar -como sí lo pudo hacer ella- los mensajes tan mal hablados de los autores del disco. Portando la voz de la comunidad, la autora justifica su propia ignorancia sobre lenguajes que hablan los “negros” y que son imposibles de aprehender.

Por ende, *Rock & pop* y *Extravaganza!* pervirtieron sus primeras intenciones mesiánicas con los resultados finales que consiguieron: terminaron informando a “los ignorantes”, ocupando una impostura de conocimiento sobre el público, legitimándose número tras número. La lógica tras esta relación ideal es fomentar el consumo, patrocinar la conducta de acaparar más y más sensaciones musicales como una meta que todo buen melómano debe perseguir. A fin de cuentas, las revistas utilizaron su autoridad para promover determinados estilos musicales, limitando el campo sonoro a la normalidad, que es la que el mercado musical impone.

Sabemos de Michael Foucault que este disciplinamiento es el escenario más favorable para que los discursos de verdad o de encauzamiento de la sociedad se vean fortalecidos. Tomando el análisis discursivo del autor, estas “instituciones normativas”, (siendo la crítica musical la “disciplina” que nos interesa) restringen la acción de sus sujetos críticos, fijando ciertas características que deben compartir: siempre serán críticas favorables, nunca lugares de confrontación<sup>38</sup>. Estas convicciones configuran a las revistas mencionadas como espacios críticos conservadores, de los que se puede reconocer una intención reguladora y en los que no existieron matices que las ubicaran como espacios comunicativos cargados de una visión de mundo relevante: una tendencia fatal a la hora de pensar la crítica musical como oportunidad de lectura, rescate y expresión de los símbolos de una obra.

---

<sup>38</sup> Foucault, Micheal. “El orden del discurso”, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1996.

## Ocio y experiencia

Hasta el momento, el detalle de algunas de las características de los textos críticos aparecidos en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* permiten dibujar un perfil del sujeto detrás de ellos. Se ha detallado que los colaboradores de ambas revistas hacen referencia a sus conocimientos del panorama internacional para fomentar o censurar contenidos al público chileno, logrando este fin a través de una escritura evaluativa que concede lugar a diversos estilos musicales.

Efectivamente, en las revistas se vislumbra un interés por conceder un amplio espacio a aquellas creaciones musicales menos conocidas por el público nacional, pese a que en sus juicios los sujetos críticos actúen de manera pasiva e ignorante, adecuando las pocas nociones que poseen sobre la creación musical a modo de sostener un parámetro evaluativo que no funciona con equidad, pues asegura a los artistas con más recursos el buen trato y el juicio que no es sólo positivo, sino que de propaganda y fomento a su consumo.

Entonces, identifico que en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* el problema de la crítica musical no se relaciona con la difusión de más o menos artistas por número publicado. Según este análisis, la censura en estos medios no se expresó en la cantidad de discos que se criticaban, ni en los estilos a los que aludían. En cambio, reconozco que la autocensura de las voces detrás de estas revistas se evidenció en la instauración de un tipo de escritura que abordó a la música popular como una forma de entretenimiento y perpetuación de un tipo de ocio. En sus críticas, los sujetos responsables de enjuiciar mensualmente una inmensa cantidad de obras, se inclinaron por adornar con calificativos a producciones musicales que llenaban sus experiencias estéticas, siendo esto un elemento fundamental para ser transmitido a los lectores.

Distingo que el proceso de escuchar música y el gusto por este pasatiempo es asumido por *Rock & Pop* y *Extravaganza!* como la base de todo buen crítico de música popular. La forma en que se expresaron los textos críticos da pie para sostener que los

medios seleccionados comprendieron que el análisis de las obras se limitaba al proceso pasivo de escuchar un disco y recoger de él los elementos que lo conformaban: número de canciones, estilo de las melodías, grado de conexión con las mismas, etc.; es decir, una aproximación meramente formal. Así mismo, las obras de arte musical fueron reducidas a productos cuyo fin era cautivar a los críticos y satisfacer a las audiencias mediante la entretención. Por consiguiente, la experiencia estética indescriptible que cada uno de los sujetos críticos vivenció al momento de escuchar las obras musicales a las que se afrontaron, fue reconocida como una columna vertebral indiscutible para la creación de las críticas. Es desde ese nivel que reconozco la abundancia de textos en primera y segunda persona, donde la manifestación de una subjetividad absoluta y el diálogo con el lector fueron rasgos que se repitieron en los apartados de crítica musical de ambas revistas.

En *Extravaganza!*, pese a manifestar un desapego por las rutinas informativas de adormecimiento de la población, revistiéndose de contenidos más o menos subterráneos, mirando a Europa como cuna de la nueva música de fin de siglo, los ejemplos de trivialización de la música aparecen en el mismo grado que en *Rock & Pop*. Los textos críticos de ambas revistas instalaron un simulacro de pertenencia del crítico, que parecía ubicarse en el primer mundo, y al mismo tiempo insistieron en la calificación ostentosa de obras discográficas a través de analogías disparatadas, comparaciones que también buscaban generar una empatía forzada con el público. A continuación detallaré cómo estos rasgos se repiten en las revistas analizadas, completando un cuadro en donde la obra de arte musical es relativizada y entendida como un punto de partida para la manifestación de las expresiones íntimas de cada sujeto crítico.

En el primer número de *Rock & Pop*, editado en junio de 1994, el crítico Arturo Lovazzano escribió sobre “*Antenna*”, álbum de la banda oriunda de Texas, Estados Unidos, ZZ Top:

“Si te vas de viaje por las excitantes carreteras de nuestro país y quieres sentirte de una vez por todas como camionero gringo

manejando un camión cargado de whisky desde Oklahoma City hasta Phoenix, debes llevarte “Antenna”, un disco que te transportará a los días cuando la MTV no existía y las ondas de radio eran lo único permitido en tus espacios”.<sup>39</sup>

En el fragmento se observa el modo en el sujeto crítico se transporta con su imaginación a un mundo caricaturizado por el cine y la televisión, incorporando alusiones a ciudades, brebajes y espacios físicos que están dentro de su imaginario y que intenta compartir con los posibles lectores, haciéndose cargo de las supuestas intenciones de los otros por vivir la experiencia que les describe. No existe en estas líneas el propósito de detallar los elementos que forman la obra o de relatar, a modo de resumen, lo que en ella se encuentra, ni las melodías y los motivos de las letras; pareciera que al momento de juzgar el disco, Arturo Lovazzano comprendiera que es más importante prometer un tipo de experiencia al lector antes que anticipar las características de la obra.

Esta es la forma en que se desarrollará la crítica al sobreponer la experiencia estética a todo juicio analítico en relación a un disco. En el ejemplo analizado, entonces, es más significativo narrar una historia, construir una ficción, que nace del proceso de escuchar el disco, para que a partir de esa narración se subentienda que al momento en que los consumidores/receptores nos enfrentemos a la producción discográfica, vamos a ser capaces de entretenernos, viajando más allá de nuestro lugar de existencia material a un estereotipado y mágico mundo “gringo”.

Otro elemento a subrayar es la incorporación de MTV dentro del imaginario del crítico. La cadena de televisión estadounidense impactó con fuerza a los colaboradores de las revistas analizadas, principalmente de *Rock & Pop*, en tanto aseguraba de manera instantánea conocer los últimos registros audiovisuales de las bandas con más penetración en el mercado mundial de la música. En el caso de la crítica de Arturo Lovazzano, la referencia al medio de comunicación extranjero es un condimento que

---

<sup>39</sup> Archivo Rock & Pop.

explica su tipo de lector imaginado: se trata de aquel chileno o chilena que puede acceder a MTV, pero no por ello se vuelve cómplice de la señal televisiva.

Entonces, las palabras del sujeto crítico buscan comprometer al lector con un tipo de experiencia estética que está por sobre lo conocido, es decir, prometen un pasaporte sinestésico a un mundo descrito a partir del cliché.

En otro intento por advertir el carácter lúdico y portador de un contenido que pueda satisfacer las ansias de entretención del público, Marisol García critica "*I Should Coco*" de Supergrass en Agosto de 1995, firmando como colaboradora en el N° 23 de *Extravaganza!*:

"(...) Pero no seamos densos. ¿Qué más quieren los jóvenes ingleses que irreverencia y look? Esto no es un disco original (...), pero sí tremendamente energizante y entretenido. La banda no se toma demasiado en serio y es capaz de entregar un trabajo sin pretensiones y con mucho sentido del humor. ¿Hedonista y "light"? Claro que sí, pero quizás eso sea mejor que creerse "la mejor banda del mundo". La vida no es como Supergrass cree, pero un poco de diversión no le hacen mal a nadie."<sup>40</sup>

Este modo de escritura ya fue descrito cuando se explicaron las formas escriturales a las que recurrieron los críticos de las revistas para aspirar a una inscripción en el quehacer periodístico fuera de Chile. Por lo tanto, no es casual que Marisol García se exponga como portavoz de toda una generación de jóvenes ingleses al preguntarse sobre lo que buscan éstos. Sus palabras intentan dejar en claro que conoce la carga sentimental de los británicos, a tal nivel que es capaz de asegurar que lo que ellos buscan es, en efecto, superficial e insignificante. Tampoco es un accidente que al inicio de la cita reste importancia a problemáticas más serias sobre el álbum. Ambos actos combinan la utilización de la crítica como un ejercicio de relativismo sobre los motivos que operan en el disco: no importará qué busca la producción discográfica en su

---

<sup>40</sup> Archivo Extravaganza!

totalidad, no es relevante quiénes son los creadores ni qué ideologías cargan y poco importa las características de las canciones. Interesa lo que se obtiene del proceso de escuchar el álbum: energía y entretención. Por eso, si en el primer mundo es más trascendental alcanzar estas sensaciones, el público chileno debe conocerlas, adoptarlas; así, el sujeto crítico una vez más funcionará como el reproductor ideal de lo que está ocurriendo fuera de los límites geográficos del país.

El ejemplo sirve para caracterizar a los sujetos críticos -que ya fueron definidos por sus anhelos de parecer cosmopolitas- nuevamente abandonan una de sus promesas editoriales: comunicar mensajes que ayuden a la juventud a liberarse de la categorización, según ellos obsoleta, de ser un público al que sólo le interesa divertirse y acumular experiencias de placer.

Es decir, mediante la puesta en escena permanente de un tipo de escritura que no fomenta la declaración explícita de una opinión que nazca de la problematización de la obra musical, las revistas analizadas se entregan a la publicación de textos críticos que abogan por el fomento del consumo de la mayor cantidad de obras posibles, para encontrar en ese consumo el juicio último sobre la producción discográfica. Al hacerlo, evidenciaron cómo sus críticas fueron mudas al momento de transmitir una visión del disco alejada de la experiencia estética.

Otra vez en *Rock & Pop*, recordando el N°20, impreso en enero de 1996, el crítico Fernando Cardoch ejemplifica el modo en que los colaboradores de estas revistas se lavaron las manos al momento de entregar un juicio definitorio que superara la recomendación de una posible experiencia a partir de la obra musical. Cuando escribe sobre "Made in Heaven" de la banda inglesa Queen, declara:

"Tal vez, para los fanáticos coleccionistas este álbum puede ser una pieza imprescindible y un último recuerdo de un ídolo que ya no está. Para un oyente más crítico, en cambio, lo mejor habría sido que las cintas hubieran seguido descansando en paz en los archivos. (...) En todo caso, éste no parece ser un disco de esos que se entregan en

las primeras audiciones. Es necesario escucharlo más que repetidas veces para ir encontrándole “er gustillo ése”. (...) Sería bueno que ustedes mismos lo juzgaran”<sup>41</sup>

Dejando de la lado la desafortunada y vulgar expresión de “er gustillo ése”<sup>42</sup>, Fernando Cardoch expone una de las conductas ya mencionada: relativiza su papel de crítico en tanto sujeto encargado de comunicar una postura argumentativa sobre la obra de arte. Al contrario, en su crítica intenta pisar sobre seguro, tratando de no molestar a nadie, equilibrando sus juicios para no levantar demasiado ruido, manifestando el ánimo de no romper con el consenso de la época. Sin embargo, la referencia al proceso mecánico de escuchar la obra de arte y a través de esa práctica desenterrar las sensaciones que esconde el álbum no es una coincidencia. En esas palabras se esconde el espíritu de una generación de críticos musicales que pese a estar legitimados por sus casas editoriales, no es capaz de alcanzar un estadio de escritura superior, en donde las referencias a la obra de arte no ocupen la totalidad del texto crítico, sino que se transformen en los antecedentes básicos, pero no fundamentales, de una instancia creativa y cuestionadora del objeto al que se enfrenta. En el caso de la crítica de Fernando Cardoch esto no se materializa, es más, se esfuma al momento en que el sujeto se deshace del problema de la crítica al finiquitar su arbitraje con lo es descrito como una sana invitación: “Sería bueno que ustedes mismos lo juzgaran”.

*Extravaganza!*, en su N° 39 de diciembre de 1997, publicó una crítica de características similares, esta vez de Juan Sepúlveda Lastreto sobre el disco “*Raw Delux*” creado por el trío de hip hop estadounidense Jungle Brothers:

“Frutas tan exquisitas como ésta no salen todos los días de los árboles del hip hop (a veces tardan años). Los legendarios Jungla Brothers han regresado con un nuevo álbum, Los Señores Mike G, Afrika y Sammy B han llegado para oxigenar el hip hop con su

---

<sup>41</sup> Archivo Rock & Pop

<sup>42</sup> Término que alude a una discriminación de clase, pues “er” se refiere a un tipo de expresión propia del habla popular, caricaturizada por el sujeto crítico.

grandioso estilo. “Raw Deluxe” es un disco de esos que se escuchan de principio a fin, y cuando terminan vuelves a apretar (sic) play”: Jungla Brothers te envuelve y llena tus oídos con sus ritmos groovy y sus suaves melodías.”<sup>43</sup>

A diferencia de lo expuesto en el caso de la crítica de Fernando Cardoch, Juan Sepúlveda Lastreto no teme a exponer sus emociones. En ese sentido, el punto de vista se infiere gracias a las calificaciones casi absurdas que el autor concede al álbum. Pero, al igual que en el ejemplo anterior, la experiencia estética es pluralizada mediante un diálogo tácito con el lector, identificable en la utilización de la segunda persona a nivel narrativo.

Precisamente, la lógica de estos textos fue volver públicas las sensaciones privadas del grupo de críticos musicales que colaboraron con *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, desarrollando la crítica de música popular, entonces, como aquel instante de revelación de los gustos particulares de cada sujeto crítico, asegurando que se transmitieran textos que en pocas oportunidades hicieran emerger aspectos negativos de las producciones discográficas.

A continuación, expondré un momento particular de las críticas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, instancia que manifiesta una intención diferente y opera según otras lógicas: cuando se refieren a obras musicales nacidas en Iberoamérica.

---

<sup>43</sup> Archivo Extravaganza!

## La cuestión latina

Al inicio de este segundo capítulo advertí sobre el ánimo de los críticos musicales de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* por alcanzar la vanguardia del debate internacional respecto al mercado de la música. Esta conducta fortaleció en los sujetos críticos un falso sentido de pertenencia sobre prácticas y realidades extranjeras, en general provenientes de países desarrollados. A través de ese carácter se manifestó una conducta evaluativa censuradora con todo lo que no se amoldara a los cánones internacionales, pese a que la poca consistencia de los textos críticos restara importancia a un juicio aprehensible para los lectores.

Mediante ejemplos, se manifestó cómo las revistas trasladaron al público la responsabilidad de evaluar las producciones discográficas en aquellos casos que no respondían a sus prenociones sobre el arte. Hasta este punto, el perfil de los sujetos críticos, entonces, suma la intención de adquirir y visibilizar un punto de vista cosmopolita, a través de evaluaciones paupérrimas sobre discos que siempre deben calzar con el arquetipo tradicional de producción discográfica.

Sin embargo, existió en las revistas estudiadas un momento en el que nuevamente evidenciaron un rasgo compartido entre 1993 y 1998. *Rock & Pop* y *Extravaganza!* - aunque en mayor grado la primera- manifestaron un desprecio por la creación musical popular emanada de Iberoamérica, como si las obras discográficas en español no portaran esa singularidad que, según ellos, sí expresaba el resto de la producción mundial.

El modo en que los sujetos críticos escribieron sobre discos de autores Iberoamericanos -unificados como “latinos” por las revistas- expone un minucioso cuidado por evidenciar el grado tercermundista de sus creadores; al hacerlo, los sujetos críticos se instalaron, una vez más, como voces cargadas de objetividad que miraban desde las alturas lo que estaba por debajo de ellos, en este caso las obras musicales nacidas en la región. En ese sentido, la apropiación viciada de un discurso

hegemónico foráneo fue la piedra angular, una vez más, de una conducta evaluativa prejuiciosa ante la cuestión latina; ésta causaba extrañeza, resaltaba por un irreal exotismo, que sobrepasaba, según los críticos musicales, los parámetros asumidos como propios; parámetros creados en base a la acumulación de información extraída de medios estadounidenses y europeos. A eso se debe agregar que, respondiendo a la urgencia por calificar el grado de aceptación que provoca en la esfera íntima y subjetiva del crítico, los textos perpetuaron el sistema de valoraciones, fundadas en comunicar el nivel de satisfacción que generaba la obra de arte musical en los colaboradores de las revistas estudiadas.

Por ejemplo, la facilidad de los sujetos por convertir los álbumes en depósitos de experiencias estéticas se expresó preferentemente en las críticas de Sergio Fortuño, miembro del equipo de *Rock & Pop*. De él resaltaré dos textos, siendo el primero la crítica sobre el disco “Piedras” de la banda española Duncan Dhu.

Al momento de describir las sensaciones que le genera el disco, Fortuño afirma:

“(...)Duncan Dhu consigue por momentos conmover con algunas frases y sonidos. Pero a veces decepcionan. En todo caso, *Piedras* es, en general, agradable de escuchar. No va a hacer que nadie se ponga a cabecear o a bailar slam. Es triste, pero no incita a cortarse las venas. O sea, el disco es equilibrado”.<sup>44</sup>

El inicio de este extracto demuestra que el autor forja su crítica a partir de la posibilidad del álbum de generar emociones en el destinatario, pese a un intento de justificación posterior que busca resaltar los aspectos “negativos” de la producción discográfica. Ahí aparecen las extrañas comparaciones y la conclusión del final: “O sea, el disco es equilibrado”.

Estas palabras solidifican las características definidas más arriba, pero añaden una nueva particularidad. Se trata de los caminos que siguió la crítica sobre música en

---

<sup>44</sup> Archivo Rock & Pop.

español o latina en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*: los escritos se rindieron ante la tendencia de comparar asiduamente las obras latinas al modelo estadounidense y europeo.

Mencionar término “slam” -o especie de danza que nace producto de la audición de una música, generalmente ligada al rock o el punk- que aparece en el ejemplo, significa un intento absurdo por colocar la obra de los españoles Duncan Dhu en un nivel de homologaciones constantes con respecto a la creación musical extranjera. No importa si el estilo de la banda analizada esté cercano al pop o a la balada, pues la escala evaluativa no es capaz de contextualizar el origen de la obra ni sus características distintivas. Bajo esas intenciones, en las críticas musicales de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se utilizaron metáforas para despreciar la totalidad de los álbumes creados en Iberoamérica

Sergio Fortuño reiterará la conducta descrita al criticar el álbum “Cuando los ángeles lloran” de la banda mexicana Maná, al interior del número 14 de *Rock & Pop*, aparecido en junio de 1995:

“Maná es como una de esas orquestas bailables que anima casamientos y otras fiestas. Posiblemente sea la más profesional de Latinoamérica, capaz de tocar lo que sea, desde rock hasta ritmos tropicales, y capaz de hacer sus propias canciones. Aunque los mexicanos prefieran verse a sí mismos como una banda de rock & roll, en su música hay más destreza y solvencia instrumental que espíritu de transgresión. Maná, tal como se le escucha en su segundo disco de estudio, *Cuando los ángeles lloran*, es un grupo sólido. El problema está en que esa solidez se traduce en sonidos ya digeridos, como el pop derivado del ska que The Police popularizó 15 años atrás.”<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Archivo Rock & Pop.

Aún más transparente que en el caso anterior, la cita da cuenta de las categorizaciones a las que debe recurrir el crítico para encasillar a la banda y el disco estudiado según sus propias concepciones de artisticidad. Esto no sería un problema, en tanto todo juicio crítico porta una censura sobre lo que es el arte, pero en mis advertencias sobre la crítica musical de las revistas, distingo que esta conducta apela a la discriminación forzada y casi absurda de un segmento de la producción musical de una época. Por ejemplo, para el autor del fragmento mencionado, Maná no merece el mismo trato que las otras bandas del globo, pues dentro de sus concepciones de lo que “debe ser” un grupo de rock, ésta queda fuera del contexto mundial, elevado y creativo, para instalarse en el mundo ordinario, carnavalesco e imperfecto. Incluso, el crítico condiciona la seriedad del autor del álbum, manifestando que lo que se entiende por profesional de la música es aquel genio iluminado, “capaz de crear sus propias canciones”. ¿Por qué pensaron los críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* que la música en español permanecía en un estado de subdesarrollo artístico? La respuesta se encuentra en los referentes que la generación de autores asumió durante el período, pero también en la naturalización del arte musical anglosajón como única matriz de producción. Dentro del período histórico que se analiza, y en el marco de la discusión sobre la crítica de música popular, este estado de subyugación aceptada permitió que los pocos instantes en que se exhibieron críticas a obras musicales latinas éstas cargaran con un rechazo poco justificado y que incluso bordeara el racismo.

Parte de este actuar se expresa en la crítica de Felipe Merino, colaborador de *Rock & Pop*, cuando escribe sobre “Heart, soul & voice”, disco del cantante cubano y asentado en Estados Unidos, Jon Secada:

“Si Jon Secada hubiera nacido en Chile, probablemente se habría iniciado en el ranking juvenil de Sábados Gigantes y habría continuado con una carrera dispareja para, finalmente, llegar a la apoteosis en el Festival de Viña. Pero, afortunadamente para él (y para nosotros) el destino lo puso en el país de las oportunidades y él, que es un tipo despierto, las aprovechó con creces. Jon Secada (...)

es un tipo que tiene claro lo que quiere y se asume a sí mismo sin rollos, vendiendo su producto bien marquetado tanto en el mercado latino como en el americano.”<sup>46</sup>

Intentando alcanzar un tono irónico, Felipe Merino examina a Jon Secada como un autor que cumpliría con los requerimientos artísticos de programas televisivos menospreciados como *Sábados Gigantes*, o en espectáculos populares como el Festival de Viña del Mar. Especialmente a Secada se le puede mirar como a un chileno más, alguien tan común que no merece un análisis que tome en cuenta sus posiciones de creación o los motivos que intenta expresar en sus canciones; por ello se le condena a comparaciones innecesarias, que sólo intentan recalcar una idea posterior: el artista y su obra son un mero producto que las estrategias publicitarias oriundas de “la tierra de las oportunidades” buscan instalar en el mercado chileno. Por tanto, la destreza argumentativa de los críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* sólo aparece en este tipo de ejemplos, pero nunca ante creaciones estadounidenses o europeas que, en su mayoría, son ofrecidas por la industria discográfica a los medios de comunicación masivos o especializados en música. Entonces: ¿Cuándo los críticos de estas revistas afinaron sus juicios a modo de parecer objetivos y profesionales? ¿En qué momentos a las obras de arte se les exigió ser portadoras de un mensaje trasgresor, en forma y fondo?

Siguiendo con la crítica de Felipe Merino, hay un segundo momento en su texto donde la mirada se tiñe de un peligroso vicio. Se trata de aquel que rompe el límite del crítico de música popular experto y dotado, que busca dar cuenta de una opinión sólida y convincente, para acercarse a la opinión xenófoba y que más se inclina por la ridiculización del artista:

“Cuando uno lo ve (a Jon Secada) en los videos y en las fotos de promoción, con sus camisas blancas abiertas y mirando seductoramente la cámara, uno no puede dejar de respetarlo Por que (sic) en rigor, si fuera por look, Secada podría ser cargador de

---

<sup>46</sup> Archivo Rock & Pop

nuestra Vega Central. (...) Secada es un ejemplo de sueño americano, y eso, aunque cause envidia, es más que algo.”<sup>47</sup>

Una vez más, la búsqueda forzada por el humor genera un texto crítico que no es inocente ni menos inofensivo sobre lo que quiere decir respecto al artista y su obra. Felipe Merino observa a Jon Secada como una curiosidad dentro del mercado musical, a tal punto que es capaz de dejar claro cuáles son sus configuraciones mentales sobre el sujeto popular, “cargador de nuestra Vega Central”, para argumentar que el artista le parece “todo” menos un músico. Luego, la referencia heroica al “sueño americano” vuelve a reafirmar el grado de dominio que la cultura estadounidense ejerció en los críticos de *Rock & Pop*, instalándose en sus modos de ver el mundo y el panorama musical, repercutiendo en sus escrituras y en los juicios estéticos y valóricos que intentaron plasmar en sus evaluaciones. Lo anterior me permite responder a las preguntas planteadas anteriormente respecto a cuándo el crítico se reviste de un mayor grado de exigencias, acuñando las palabras finales de la crítica de Merino sobre el álbum de Jon Secada: “Lo técnico y lo decorado son perfectos, pero a estas aturas del desarrollo del rock y el pop, uno quiere exigir algo más. Aunque sea sólo un poco más.”<sup>48</sup>

Si bien en *Rock & Pop* la continuidad de esta mirada a las obras musicales latinas es más explícita, en *Extravaganza!* también aparecen muestras de un pensamiento similar. En ambas revistas, las críticas musicales enfocadas en este tipo de obras van a aparentar una conciencia distinta a la descrita en páginas anteriores, donde los colaboradores caen a merced de los discursos hegemónicos.

En abril de 1995 aparece el ejemplar N° 19 de *Extravaganza!* En ella encontramos la crítica al disco “Con el Corazón en la mano” de la agrupación colombiana Aterciopelados. Su autor, Cristóbal González, inicia su juicio:

---

<sup>47</sup> Archivo Rock & Pop,

<sup>48</sup> Archivo Rock & Pop.

“Mete en una batidora a los Pixies, muchas reminiscencias indie, suma a Sonic Youth y a My Bloody Valentine y coloca una voz netamente “noise” al medio (es decir, pop pero chillón). Por último agarra el impacto que Soda Stereo tuvo en toda América Latina, en ese caso en Colombia (...) Lo licúas todo, lo revuelves y ahí están: Aterciopelados. Las influencias son vergonzosamente obvias, pero el pecado de dejarlas ver tan notoriamente en este caso se podría perdonar, entre otras cosas, porque el disco tiene un excelente sonido y por otra parte, porque se agradece a Culebra, subsello de BMG que lo haya editado en Chile y de esa forma uno puede darse cuenta de lo que está pasando en el panorama “alternativo” colombiano.”

Desde las primeras comparaciones que sirven para explicar la naturaleza sonora de la banda, el autor impone un modelo de crítica que se repite en otros casos y que hasta el día de hoy es uno de los mayores vicios de estos textos: la exposición constante de referentes que ubiquen al sujeto crítico en la posición de conocedor del estado del arte; y la reafirmación mediante analogías de un tipo de sonido que debe ser comprendido por los lectores, lo que también evidencia el grado de importancia que se le otorga a los estilos y etiquetas musicales a la hora de presentar una mirada crítica sobre la totalidad de la obra de arte musical. En este caso, los paralelos que se utilizan corresponden a los autores que la revista más legitima y que, a entender del crítico, son los límites en los que se puede mover una obra nacida en Iberoamérica. Entonces, la producción discográfica nacida en la región será siempre un ejemplo de collage o pastiche, nunca de emergencia de un sonido particular o nuevo. La dependencia artística de los latinos por la música del primer mundo es interiorizada por el sujeto crítico, quien acusa que las influencias en Aterciopelados son “vergonzosamente obvias” y por lo tanto, relega el disco a una experimentación que sólo es aprehensible gracias a la cooperación de la industria discográfica que actúa como mecenas del “panorama “alternativo”” que *Extravaganza!* ambiciona conocer, difundir y legitimar, según corresponda.

En relación a esto, con anterioridad mencioné la supuesta “agudeza” de los críticos ante las creaciones latinas, y en el caso de la crítica de Cristóbal González este rasgo vuelve a aparecer cuando al finalizar su texto acusa:

“Fuerza, energía, originalidad: todo eso le falta a los Aterciopelados, que es justamente lo más importante de un grupo de rock, lo imprescindible, diría yo. (...) El disco aburre, es demasiado lineal, no suena fresco. No emocionan. Y eso, para un grupo, especialmente en Latinoamérica, es trágico. La suerte está echada para los Aterciopelados. BMG ha invertido en ellos, A ver como les va. A mi personalmente (sic) me parecieron justamente eso; aterciopelados. Gentileza Culebra.”

En conclusión, en la crítica de Cristóbal González vuelve a florecer la arenga de los críticos en desmedro de la creación latina, incluso cuando detalla que le parece trágica la incapacidad de la banda por superar a sus precedentes. Pese a esto, la neutralidad a la hora de radicalizar su juicio también habla de la quietud del sujeto crítico, voz que representa a las revistas como medios de comunicación.

Al mismo tiempo, en la cita se resumen la mayoría de los tópicos atravesados durante el análisis de las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, tanto en esta etapa como en la primera, pues se observa que el sujeto crítico exige características a la obra en tanto ésta no responde a sus concepciones del rock; por lo tanto, las categorizaciones sobre *lo nuevo* no encajan y la evaluación no es positiva. Por consiguiente, el reconocimiento de una experiencia estética también se evidencia al momento que el autor certifica que el disco “no emociona”.

De ese modo, la unión de un pensamiento acotado sobre el arte y la supremacía del juicio basado en la experiencia y en la capacidad que se reconoce del objeto por adornar instantes de ocio de la vida individual, alcanza una materialización rudimentaria, pero que es transversal a la producción escritural de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, ya que ambas recurrieron a explicaciones, narraciones y opiniones

que endiosaron el recurso de la primera persona a nivel narrativo y que promovieron el uso de condicionales.

Urge, entonces, abrir una propuesta de crítica musical disidente a la materializada en las revistas estudiadas durante 1993 y 1998. A través de una aproximación nueva al trabajo crítico, propondré, simultáneamente, una posibilidad de entendimiento de la obra de arte musical diferente a la perpetuada por *Rock & Pop* y *Extravaganza!*. Esta búsqueda intelectual también esbozará la figura del sujeto crítico como aquel personaje capaz de comprender la producción discográfica a partir de nuevas miradas, configurándose, de ese modo, una oportunidad de crítica musical que ata al crítico y a la obra según los diálogos que se establecen entre ambos.

### CAPITULO III: HACIA UNA APROXIMACIÓN DE CRÍTICA DE MÚSICA POPULAR

“La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el pretender “traducir” la obra. Lo que se puede es “engendrar” cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra”

Roland Barthes

Hasta el momento, el análisis descriptivo de las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!* y los textos críticos publicados en ellas durante 1993 y 1998, sirve para alcanzar dos de los principales objetivos trazados al inicio de este ensayo: la caracterización de los sujetos críticos y sus escrituras basadas en obras musicales de corte popular. En base a ejemplos, se ha manifestado que los personajes detrás de la labor crítica funcionaron como portavoces de discursos musicales extranjeros, en su mayoría europeos y estadounidenses, mediante tácticas evaluativas carentes de argumentación y en su mayoría, interesadas por sobreponer la experiencia estética a cualquier modo de análisis. También se destacó la forma que adquirieron los textos críticos, muchas veces emparentados a panfletos publicitarios de artistas o producciones discográficas que debían ser consumidos casi por imposición.

Gracias a diferentes extractos de las revistas estudiadas, logré distinguir que la crítica como ejercicio intelectual fue vedada por ellas, produciéndose un doble fenómeno: la instauración de un modelo de escritura, revestido de crítica, pero nunca asumido como tal; y la contradicción permanente entre los mensajes divulgados por las revistas y sus primeras cartas editoriales. Al mismo tiempo, advertí que *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no alcanzaron niveles de diferenciación que superaran las presentación material de las mismas (tipo de papel, publicidad, continuidad de publicaciones), pues en el ámbito crítico, ambas compartieron una forma pasiva de afrontar la problematización de la música popular.

Mediante esta caracterización, el estudio de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* demostró cómo, mes a mes, las publicaciones exhibieron contenidos nunca antagónicos, mediante un tipo de escritura que mezcló el consenso como estado permanente, con la autoría irreconocible -en su conjunto- de sujetos críticos portadores de una voz sólida y particular. Por lo tanto, a la hora de comprender la producción final del período, las revistas fueron vitrinas críticas idénticas.

Según este análisis, un comportamiento como el descrito se sustenta gracias a la realidad política de la época: la reorganización de los actores sociales y la búsqueda de un lenguaje nuevo, que fuese capaz de romper con los autoritarismos silenciadores de la dictadura militar, proceso que es visto como un pasado lejano, pero que de un momento a otro ha desaparecido. Esta promesa sumó distintos condimentos a la hora de ofrecerse como un imperioso afán de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*: ambas instalaron la necesidad de generar revistas perspicaces, innovadoras y siempre juveniles. Sus cartas editoriales, ya desglosadas al inicio de este ensayo, reclamaron un lugar dentro del nuevo contexto político, económico y social, demostrando un alto grado de interés por participar, unirse, seguir la corriente del país que, según el imaginario de esos años, conquistaba la democracia iluminada y derrotaba el autoritarismo oscuro y silenciador.

Sin embargo, como he descrito antes, la carrera que comenzaron estas publicaciones, al inicio del primer gobierno de la Concertación, nunca alcanzó la meta trazada en sus fundaciones: la reforma escritural y discursiva con respecto a los contenidos musicales fue una quimera atractiva, novedosa, pero que se diluyó a medida que *Rock & Pop* y *Extravaganza!* acercaron sus estilos a tal punto de transmitir mensajes emanados en un mismo tipo de comprensión de las obras de arte musicales de corte popular: fueron excesivas en sus prudencias, tradicionalistas y lo que es peor, sus protagonistas (colaboradores o sujetos críticos) actuaron como bufones que confundieron la ironía con la ridiculización constante a través de un humor barato y que, en contradicción con sus anhelos intelectuales, rebajaba sus escrituras a la manifestación de niñerías.

En el aspecto crítico, el objetivo impuesto por las revistas se alejó edición tras edición, a medida que el panorama político así lo facilitaba. La referencia a la búsqueda de blanqueamiento interno y externo de los gobiernos democráticos de Patricio Aylwin (1990 -1994) y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994- 2000), expresada en las primeras páginas de este ensayo, pudo ser releída en los ejemplos seleccionados en el capítulo anterior. En ellos se demostró que los colaboradores de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* asumieron un rol ciego ante las obras de arte.

La ceguera de estos sujetos críticos se expresó en la voluntaria incapacidad de leer en las producciones discográficas los contenidos que ellas portaban, reprimiendo análisis posteriores que problematizaran los vestigios de la vida material, del entorno social, del contexto que se expresan en las obras de arte. Por lo tanto, las labores críticas siempre se encargaron de describir la superficie evidente, transparente y sensorial de un álbum, recayendo, en ese actuar, en prácticas de resumen histórico del artista creador de la obra y en la reseña sucinta de los contenidos de las mismas. Así, la fachada transformadora de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* ocultó un racionamiento crítico influido por las transformaciones sociales de un país que al obtener la democracia prefirió reinventarse a partir de un modelo donde el consenso fue sinónimo de paz; donde la crítica acechó como una herramienta peligrosa para el orden social de los nuevos tiempos.

Si la búsqueda de este ensayo también intenta abrir un nuevo camino de comprensión de la crítica de música popular, ¿no vale la pena distinguir a la crítica como el momento en que las estructuras hegemónicas corren peligro de ser denunciadas? ¿Acaso no es la crítica el momento apropiado para detectar, a través de un ejercicio intelectual, las grietas de un entramado político, cultural y económico que nunca es favorable a todos los personajes que interactúan en él?

Más adelante estas preguntas intentarán ser contestadas mediante el planteamiento de una nueva mirada sobre la crítica de música popular, pero en el caso de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, estas nociones nunca llegaron a concretarse, pues ambas revistas

actuaron durante 1993 y 1998 como plataformas comunicacionales que mantuvieron un hacer y un decir regido por la mismidad y la aprobación del contexto.

Al mismo tiempo, el blanqueamiento forzado pero asumido por los sujetos de la época, afectó a los críticos de los medios estudiados; éstos manifestaron escrituras limpias de conflicto, incapaces de generar discusiones, pues ellas se entendieron como un elemento extra-musical e inapropiado según el concepto de objetividad que manejaron.

Es importante resaltar el concepto de objetividad que manejaron los críticos, pues acerca a la crítica musical de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, una vez más, hacia la promiscua labor publicitaria consumada durante 1993 y 1998, tarea descrita en páginas anteriores.

La forma en que las revistas entendieron y utilizaron la objetividad, como recurso analítico, y el modo en que ésta se fortaleció durante el período, expresa que para efectos críticos, lo objetivo fue sinónimo de argumentación promocional o censora de obras musicales. Es decir, al interior de los textos estudiados, el momento en que los sujetos críticos se ubicaron como “objetivos”, es decir, por sobre la obra y los lectores, fue cuando recurrieron a muletillas narrativas que intentaron fomentar la adquisición, el consumo y la colección fugaz de discos. Al hacerlo, la crítica musical de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* trastocó, nuevamente, sus ideales emancipadores de consciencias, pues redujo la labor del crítico a la del promotor.

El punto de vista de estos sujetos se cimentó, entonces, gracias a la relación que identificaron -desde sus ópticas influidas por el blanqueamiento y el consenso- entre las obras y las audiencias. Los colaboradores de ambas revistas se encargaron de presentar la mayor cantidad de álbumes posibles en cada ejemplar, perpetuando el único modelo crítico que pudo sobrevivir dentro de las revistas autocensuradas: la publicidad, forzada o no, de obras musicales de raíz popular.

La crítica se arrodilló ante este camino, transformándose en un nuevo canal para la industria discográfica, que como se detalló, muchas veces subsidió a los críticos de cada revista.

Hasta este punto, el consumo reaparece en el análisis y se ubica como un elemento central dentro de las lógicas argumentativas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, en tanto, fue el momento más importante para reconocer el alcance del poder crítico de cada colaborador. En este sentido, y entendiendo que la crítica se unió a la publicidad, comprendiendo también que el crítico fue reclutado por el mercado para ejercer una labor propagandística, el fenómeno que surge es la utilización de la crítica y su alcance mediático, utilización permitida y avalada por los medios de comunicación estudiados. Las revistas no se negaron a esta tarea y al hacerlo favorecieron la emergencia de un entendimiento de las obras musicales como objetos construidos y puestos a disposición del consumidor para compensar momentos de esparcimiento o diversión.

El lugar que ocupó la crítica y sus autores fue, en conclusión, primordial para que la industria musical se consolidara al interior de un país que durante casi dos décadas había permanecido fuera del contexto mundial, contexto lleno de alternativas musicales y sobrepasado de producciones discográficas. De forma paralela, al declarar que la generación de críticos estudiados se entregó a labores publicitarias, advierto que los colaboradores de ambas revistas tropezaron ante la percepción de las obras de arte musicales como entes sonoros, recipientes autónomos de musicalidades que debían ser colocados ante la comunidad a modo de mercancías. En otras palabras, los críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* no entendieron la música más allá de su cosificación. Hacia el final de este ensayo expondré una visión de lo musical que se separa de estas concepciones rudimentarias, y al hacerlo justificaré una propuesta de crítica de música popular que apela a una mirada menos interesada en la materialización de las obras musicales, y más dedicada a percibir y problematizar los elementos que la conforman.

Dibujando la serie de relaciones que se establecieron entre el panorama político, las revistas analizadas y la impostura promovida por los sujetos que colaboraron en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, es fundamental insistir en que la crítica conoció durante 1993 y

1998 un tipo de escritura capaz de fortalecer las conexiones que aquí se concluyen. Es decir, no es posible fragmentar el escenario en que se desarrollaron las críticas con la estructura final de las mismas. En otras palabras, el ambiente en el que nacieron ambas publicaciones permitió que la crítica de música popular exhibiera patrones comunes entre las vitrinas informativas. Recordando algunos de los rasgos descritos en páginas anteriores, destaco la manifestación constante de escrituras impresionistas, la supremacía de la experiencia estética como base argumentativa y la institucionalización de la obra musical como producto asociado al ocio.

La primera de las características fue descrita en base a fragmentos de críticas publicadas en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, a partir de las cuales demostré que los textos cedieron y se acomodaron ante un tipo de análisis que nunca superó la barrera de la descripción básica de la obra musical y que relleno los espacios sobrantes con narraciones, comparaciones y metáforas arraigadas en la imaginación personal, sentimental y emotiva de cada autor. En esa dirección, el segundo de los rasgos mencionados alcanzó un nivel hiperbolizado de representación: la experiencia estética, subjetiva, y narrada desde la primera persona como juicio final, creció entre los sujetos críticos como un recurso válido y consolidado entre 1993 y 1998. Ambas particularidades se enmarcan dentro de la resolución de este ensayo que adjudica a los escritores de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* un papel de ignorantes legitimados: en las revistas, los sujetos ostentaron el poder de enjuiciar una obra de arte musical en base a argumentaciones frágiles, llenas de adjetivaciones elementales y que nunca dieron cuenta de un tipo de lenguaje más o menos técnico o especializado, que sin necesidad de jugar un rol academicista, se vuelve necesario y urgente al pensar en las voluntades pedagógicas que también se especificaron en sus proyectos editoriales.

Es en base a estos reconocimientos que la tercera característica se transparenta: las críticas estudiadas dan cuenta de una postura que redujo las obras de arte musical a un nivel menor, incapaz de sobrepasar los límites del divertimento y el ocio. Una forma de comprender esta situación se encuentra en las ambiciones de consumo personales de cada sujeto crítico; sin embargo, otorgar funciones de satisfacción individual reafirma la tendencia de los colaboradores de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* por escribir

siempre desde la experiencia que provoca el objeto a criticar. No existió un ánimo de encumbrar la obra de arte a un estatus diferente, pues no interesó alejarla de la cotidianidad, acto que, a su vez, implicaría una nueva forma de razonamiento entre sujeto y objeto. El desarrollo de este proceso también favoreció a que el autor enfrentado a obras “menores”, creyera innecesaria la elaboración de textos críticos que escaparan a la anécdota, a la comparación ordinaria o al juicio apresurado de promoción o censura.

En consecuencia, ubicar la producción discográfica entre los demás pasatiempos de la vida postmoderna<sup>49</sup> significó que los críticos analizados asumieran que las obras con las que se relacionaban mes a mes no portaban sentidos, y por consiguiente, sus críticas tampoco debían buscarlo. Al comprender esta conducta se demuestra, además, la consideración de obra de arte musical que operó entre la comunidad crítica estudiada: para los escritores de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, las producciones discográficas fueron objetos desechables, pero que pese a su finitud, debían ser aprehendidos y transformados en información digna de ser publicada y leída por la comunidad chilena deseosa, según estas revistas, de consumir contenidos musicales. El objeto musical, el disco, se transformó en la anécdota para sostener un segmento de crítica musical negado, trastocado y promiscuo en su relación con las fuentes.

Teniendo en cuenta estos factores, ¿existió una corriente crítica durante el proceso capaz de definir según rasgos particulares? ¿Existieron voces reconocibles que evidenciaron un temperamento único? Al momento de contestar estas preguntas y concluir sobre la figura de los críticos y sus escrituras, la respuesta se acerca a la comprensión de una comunidad marcada por la neutralidad, estado que encierra las características recogidas en este ensayo.

Entiendo por neutralidad un estado, un temperamento, una matriz, que se desarrolló durante 1993 y 1998 en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, en donde imperó un tipo de

---

<sup>49</sup> Una vida sin metarelatos, marcada por el desencanto y el individualismo: un contexto que favorece la relación entre sujeto y obra de arte, donde ésta es entendida como mercancía, un objeto de consumo destinado a satisfacer instantes de ocio.

reflexión carente de personalidad, expresada en críticas que adolecen de rasgos singulares, llamativos o identitarios y que, al mismo tiempo, estuvieron desprovistas de una intencionalidad dirigida a alterar las estructuras analíticas básicas e impuestas por la tradición, o como se ejemplificó antes, por los modelos extranjeros de periodismo musical. Un estado crítico de esta naturaleza se tradujo en las críticas musicales de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, escrituras respetuosas con el ordenamiento del tablero editorial, discográfico y mercantil que el crítico nunca osó poner en duda.

Durante 1993 y 1998, los colaboradores que pasaron por las revistas estudiadas compartieron la calma y la naturalización del contexto, desaprovechando la oportunidad crítica de manifestar una visión de mundo amplia, enriquecida por la mezcla de factores sociales, políticos o artísticos sobre las obras ofrecidas y puestas a su disposición. Esta conducta se relacionó con un modo de comprender la crítica que impera en la actualidad: del análisis de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se entiende que el texto crítico será un espacio que no debe ser contaminado por factores externos a la obra referencial; es decir, la escritura nunca podría cruzar las fronteras de la descripción, pues al hacerlo introduciría demasiados elementos que infectarían a la objetividad, una vez más, entendida como arma que justifica y respalda la evaluación definitiva sobre el arte.

En el caso de las revistas estudiadas, la neutralidad sobrepasa la inexistencia de un punto de vista reconocible y la mantención de un formato periodístico. En *Rock & Pop* y *Extravaganza!* la ausencia de paradigmas, compromisos o radicalizaciones políticas, ni éstas pensadas como partidarias, por parte de sus colaboradores, aprobó el fortalecimiento de un coro de voces que siempre se mantuvo en el mismo tono; una camada de sujetos que funcionaron al igual que peones de un tipo de pensamiento neutro, sin matices, sin capacidad de generar reacciones, donde la indolencia encontró el mejor de los nichos.

Este estado de indiferencia caló en las motivaciones de los sujetos críticos de las revistas, transformándose en el hedor de una generación desinteresada en levantar y

mantener cuestionamientos contundentes sobre la música como expresión artística. Queda claro, entonces, que las consignas editoriales de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* nunca llegaron a cumplirse. Como un objetivo difuminado con el paso de los años, las aspiraciones de ambas revistas también se transformaron en la promesa incumplida de un pedazo de la historia chilena. En ese nivel, y luego de la descripción de sus producciones y sus autores, califico a estas publicaciones como la muestra de un sector de la crítica local perdido entre los miedos al desastre, súbditos de un tipo de reunificación política que no tuvo necesidad de coartar, censurar o intervenir directamente en los mandatos de las revistas, ya que éstas nacieron mudas y obedientes.

Al unísono, esta neutralidad que marca al conjunto de los autores críticos estudiados, logró expresarse en un modo de pensamiento específico: el relativismo. En *Rock & Pop* y *Extravaganza!* las críticas de música popular están impregnadas de narraciones condicionales, donde el sujeto crítico nunca intentó pasar a llevar, de modo acérrimo, la opinión del otro, menos la del lector, a quien muchas veces entregó la tarea de definir un juicio sobre obras musicales. Bajo esta lógica, se instaura un nuevo mito: todo puede ser y todo puede ser demostrable, pues los caminos del pensamiento democrático permiten la interacción de múltiples voces que siempre tendrán un lugar donde expresarse. Sin embargo, la premisa no demuestra más que la incapacidad de los sujetos críticos por presentar argumentaciones que se condigan con sus convicciones y sean lecturas nuevas y no dependientes de la obra discográfica en cuestión.

Cuando se instaura el relativismo en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* también se permite la desaparición de líneas de pensamiento propias, congruentes con los ideales particulares de cada medio. Si las revistas se acercaron al punto de ocupar los mismos recursos en sus críticas musicales, fue gracias al desinterés por manifestar estilos identificables a cada autor, a cada segmento de crítica, a cada revista. Por consiguiente, y tras los análisis ya expuestos en este ensayo, puedo concluir que tampoco se evidencian tipos de escrituras clasificables para *Rock & Pop* o *Extravaganza!*. Ninguna de las revistas demostró en sus críticas musicales la

emergencia de propuestas narrativas que superaran los resúmenes sobreadornados de calificaciones positivas o negativas, o las declaraciones de una subjetividad que inundaba los racionamientos de una generación que buscaba implantar su sello, su marca, en base a un estilo que se repite una y otra vez.

Este espiral continuo de críticas similares, fomenta, al mismo tiempo, que durante 1993 y 1998 la crítica de música popular en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se revele como un proceso tautológico que inevitablemente esconde (o elimina) la diferencia: ya sean las manifestaciones escriturales que no respondan a los moldes de la reseña y la descripción, o a pensamientos críticos que impongan nuevas miradas o formas de afrontar las obras de arte musicales. Al detectar esta conducta, agrego a la caracterización el reconocimiento de un quehacer conformista por parte de las revistas analizadas, que autodefinidas “progresistas” imaginaron la crítica como un instante de supuesta reflexión que siempre debía contener los mismos elementos estructurales: la localización biográfica del artista o banda creadora del álbum criticado, la detección de momentos o canciones primordiales, y la evaluación final del producto.

La copia permanente, alimentó, al mismo tiempo, el carácter que facilitaba a los medios estudiados la subsidencia, sin romper, al menos en una primera lectura, con las proposiciones editoriales de un comienzo. Con esto propongo que las revistas se ubicaron en un lugar estratégico: aquel que se abanderaba con los cambios sociales, con las nuevas voces que podrían surgir del naciente contexto democrático chileno; aquel que permitiría la difusión de pensamientos liberales, pese a que prefería dejar que esas tensiones se produjeran fuera de los segmentos donde la armonía corría riesgos.

Finalmente, las críticas de música popular de ambas publicaciones temieron a las divergencias, a los puntos de desencuentro y colapso, pues la incorporación de estos síntomas desbarataba las construcciones discursivas y argumentativas, que sin importar su pobreza, eran convenientes para la mantención de un panorama calmo y perfecto. Este modelo, que se puede encontrar en todos los números publicados por *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, generó un canon analítico que blindó a los sujetos

críticos que, entre 1993 y 1998, nunca dieron un paso fuera de los cercos levantados por las líneas editoriales de las revistas y autoimpuestos según reza en sus escrituras.

Advirtiendo las relaciones políticas de una década y describiendo las conductas de los críticos musicales de las revistas estudiadas, urge recalcar los elementos que dieron vida a las críticas, en tanto escrituras y manifestación de un intelecto. A través de esta última definición, cierro el círculo que une a *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, los críticos y sus escrituras, armando un escenario que favorecerá la comprensión de la propuesta final de este ensayo.

En los apartados anteriores insinué la profunda penetración del mercado como un agente que reguló las críticas en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* durante 1993 y 1998. Expliqué que los sujetos detrás de estas escrituras prefirieron ocupar el rol de intermediarios o portavoces de la industria musical, promoviendo -casi como publicistas- a artistas, músicos y creaciones musicales que debían ser adquiridas por las audiencias. Luego, demostré que amparándose en la potestad de críticos, los colaboradores de ambas revistas se travistieron de expertos, legitimando evaluaciones, pero también sus consejos de consumo.

Reiterar estas características significa introducir al debate la condición que las producciones discográficas -entendidas por los críticos como objetos desechables e intrascendentes- debían presentar en envoltorio y sonido.

Como expuse más arriba, la categoría de lo nuevo fue el eje regulador de las escrituras: en ellas se difundió la contingencia, la mercancía recién horneada, el producto de moda, el lanzamiento “esperado” por el público. Si bien este comportamiento no redescubre las rutinas informativas que movilizan a los medios de comunicación tradicionales -ya que éstos siempre estarán interesados en transmitir mensajes apegados al presente, en su afán de capturar un espacio del tiempo que ya no existe-, para efectos de este análisis es un elemento a considerar, pues agrega matices a la definición de las críticas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*

Puedo concluir que las narraciones evaluativas, es decir, las críticas de las revistas, se encantaron y empecinaron con lo nuevo; ambas concentraron sus precarios análisis en percibir el grado de creación novedosa de los álbumes, rastreando en ellos las pruebas que los ubicaran como ejemplares de algún nuevo estilo, una nueva tendencia, una nueva revolución musical. Desarrollar el olfato, alcanzar la primicia, responder a los fenómenos internacionales, fueron los motores que operaron al interior de esta generación de críticos, reflejándose a la postre en sus críticas musicales.

Las escrituras fijaron su interés en la capacidad de las producciones discográficas por presentar altos estándares de creatividad, pero según comprensiones de lo musical extraídas de discusiones foráneas; los críticos locales entendieron que la invención o el grado de artísticidad de las obras criticadas se debía reflejar en los sonidos, los arreglos, los efectos y las tecnologías desplegadas por los artistas; recursos que siempre debían superar la creación internacional preexistente. Bajo estas tensiones se construyó una imagen de lo nuevo, y en un proceso de continua excavación, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* desearon presentar sus descubrimientos como hallazgos, tesoros, joyas musicales que el público chileno debía conocer. Entonces, lo nuevo apareció como una espectacularidad efímera inserta en un eterno proceso donde la música -cosificada en el formato del álbum- se vio sobrepasada por nuevas producciones, que a la vez, enterraban en el pasado reciente a los descubrimientos discográficos ya pasados de moda.

Según este ensayo, los textos eligieron un modo de manifestar esta comprensión de lo nuevo: institucionalizaron la descripción, herramienta que opacó otras búsquedas argumentativas y que radicalizó el fomento o la censura de obras musicales, estrategia publicitaria que usurpó el lugar del juicio crítico cuestionador. Por consiguiente, los ejemplos descritos en el capítulo anterior sirven para relacionar las críticas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* y extraer de sus semejanzas un tipo de narración que observa y admira la emergencia de nuevos actores musicales, siempre frescos y atractivos, en su mayoría extranjeros y anglosajones, para luego mencionarlos y darles un lugar, una existencia fugaz dentro de un panorama hipersaturado de información.

En este sentido, la labor publicitaria que ejercieron en reiteradas ocasiones los críticos de las revistas también se vio sobrepasada por la voluntad de éstos por profesar un conocimiento absoluto del panorama musical chileno e internacional. *Rock & Pop* y *Extravaganza!* dedicaron sus trastocados segmentos de crítica musical al proceso de gestación de la figura del crítico, actor que maduró entre 1993 y 1998 según un patrón específico: para las revistas, el crítico musical fue aquel capaz de conservar, administrar y revelar en sus escritos la mayor cantidad de información referente a la música, los músicos, los cantantes, los estilos, los sellos discográficos, las fechas, las ciudades, las escenas internacionales, la industria; el crítico fue un melómano bien informado, o que daba cuenta de estar bien informado; fue el escritor sobrepasado de conocimiento, que debía repartirlo entre la comunidad de ignorantes.

Sin embargo, es necesario recuperar algunas de las nociones descritas más arriba y cuestionar este nacimiento: ¿Qué tipo de crítico pudo dar cuenta de un conocimiento absoluto a través de narraciones paupérrimas? ¿Cómo se entrelaza este sujeto crítico con revistas inundadas por la neutralidad y la tautología? ¿Cuál fue la amalgama de discursividades que dieron vida y caracterizaron a estos críticos y sus escrituras? ¿Hasta qué nivel los ideales de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se destruyeron en el camino?

Es momento de concluir que los afanes iluministas y libertarios de ambas revistas jamás alcanzaron una cristalización poderosa, ni menos un desarrollo constante entre 1993 y 1998. En consecuencia, el sujeto crítico nacido y criado en estas vitrinas fue aquel que sobrepuso sus ambiciones de conocimiento y recolección de sensaciones a partir de la música, que nunca esbozó preguntas a partir de obras musicales, pero que construyó una apariencia objetiva, enjuiciadora y soberana. Por sus escritos pasó la legitimación de álbumes, que como se indicó, debían responder a la normalidad para ser promovidos. Apuñalando, una vez más, sus deseos por romper con las mediaciones autoritarias, hostiles y crueles que acechaban a las comunicaciones chilenas, *Rock & Pop* y *Extravaganza!* moldearon un estilo crítico que avanzó más allá de la temporalidad estudiada y que hasta el cierre de este ensayo, considero que domina la crítica de música popular en Chile.

Reconozco, entonces, que en la crítica de música popular aún imperan las mediaciones que visibilizaron *Rock & Pop* y *Extravaganza!* Según este ensayo el sujeto crítico que se hereda de ambas revistas es un protagonista pasivo; es aquel que naturaliza las relaciones que establece con el objeto, siendo éstas de gusto o de desagrado y que centra sus escritos a partir de ellas; son las experiencias estéticas que siempre desbordan al crítico, pero que en el caso de los medios estudiados son el pilar de sus argumentaciones. Luego, en el traspaso de esas sensaciones al papel, todo estuvo permitido: la interpelación al público, la supremacía de la primera persona, las declaraciones subjetivas de una interioridad que debe ser asumida como hegemónica por el resto, el desdoblamiento de aquel que goza y declara el goce, pero que se define como árbitro objetivo. Considero que es un crítico pasivo porque su rol se limita a escuchar un disco, describir su exterioridad y calificarla según sus parámetros de satisfacción. No existe en ese proceso ninguna instancia en que el crítico abandone el lugar de intermediario para transformarse en un agente capaz de remecer al álbum, que según estas líneas, es siempre el que remece al crítico. El legado de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se evidencia también en la crianza sostenida de voces legitimadas por distintos medios de comunicación, materiales y virtuales; generaciones que en la actualidad ofician el papel de crítico del mismo modo en que lo hicieron los colaboradores de ambas revistas.

Será tarea de próximos estudios analizar el grado de influencia de Internet en el desarrollo de la crítica musical, pues hacia el fin del período que aquí se estudia, las revistas dedicadas a contenidos musicales desaparecen paulatinamente y la crítica se instala en otros espacios. Al mismo tiempo, próximas investigaciones ayudarán a comprender cómo el nuevo escenario político interfiere en esta reorganización mediática, a modo de comprender si aún impera el blanqueamiento y el consenso o si éstos han adquirido nuevas formas de influencia en el espacio de la crítica.

En un proceso equivalente, distingo que *Rock & Pop* y *Extravaganza!* influyeron a los críticos musicales en un segundo aspecto. A través de ambas revistas se instruyó

sobre las características que debían importar a la hora de analizar una obra de arte musical; es decir, entre 1993 y 1998, las publicaciones educaron a los críticos y las audiencias sobre lo que sería entendido como un álbum.

Estos medios de comunicación configuraron las obras musicales en tanto depositarias de una temporalidad dividida en canciones, un producto ensamblado siempre por los mismos factores: estilos musicales, músicas, letras, voces y cantantes. Como advertí más arriba, esta comprensión mecánica de lo musical permitió la maduración de textos que redujeron las obras a pasatiempos, excusas para rellenar espacios de libertad en una sociedad democratizada y atenta a conseguir experiencias antiguamente vedadas por la dictadura militar. Una apreciación de esta naturaleza sobre lo musical imposibilitó la emergencia de una concepción divergente sobre la música y su expresión acotada a producciones discográficas.

Por consiguiente, en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se entendió que la producción discográfica (el álbum, el CD) era la música, la esencia misma del arte musical y por lo tanto, fue relevante, para los sujetos críticos de aquella generación, informar al público sobre el tipo de sonidos que se encontraban en las canciones, la duración de las mismas, los avances tecnológicos que el disco manifestaba y las sensaciones que producía su escucha.

Al momento de escribir este ensayo, reconozco que las premisas de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* se mantienen al interior del quehacer crítico chileno: advierto que una década después del período estudiado, aún la crítica se dedica a fraccionar las producciones discográficas en aspectos que sólo ayudan a generar textos críticos que resumen las características superficiales de las obras.

Por lo tanto, tras reconocer el impacto de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* en los dos sentidos expuestos, considero urgente la instalación de una propuesta que inicie nuevas teorizaciones sobre la crítica de música popular: es necesario dirigir el análisis hacia una figura del crítico musical opuesta a la revelada en estas páginas y de paso

olvidar la concepción de la obra de arte musical de corte popular que perpetuaron ambas revistas.

A continuación esbozaré una posibilidad de aproximación a la crítica de música popular, recuperando el motivo con el que se inició esta investigación: la figura del enigma descrito por Theodor Adorno y que para efecto de esta propuesta es releído como el mensaje que se esconde en las producciones discográficas y que es la huella de su relación con lo social. Reaccionando ante las conductas deducidas del análisis de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, formularé un escenario en que la crítica de música popular responda ante las relaciones que la obra guarda con la vida material, generando así un debate que insiste en la búsqueda de un camino intelectual apartado de las comodidades de la generación estudiada. Considerando la crítica como un espacio de constante evaluación del arte, expondré una idea de crítica que sea capaz de movilizar diversos factores a la hora de definir un juicio sobre las obras musicales.

## Hacia una aproximación de crítica de música popular

Una vez que el panorama de *Rock y Pop* y *Extravaganza!* ya ha sido descrito, completándose un cuadro que une las voluntades de una época con las creaciones críticas de dos revistas musicales, es momento de instalar la sospecha como el motor de un nuevo espacio crítico. Es decir, durante las páginas que siguen, conceptos como problematización, cuestionamiento o debate, serán entendidos como análogos para enriquecer la concepción de crítica que se intenta ofrecer.

No obstante, también es necesario definir que la idea de crítica detrás de esta propuesta no supone un quiebre etimológico del concepto, sino que una revisión a las conductas, prácticas y voluntades que movilizan la nueva instancia crítica que se dibujará a continuación. Entonces, después de mencionar y analizar las características de los sujetos críticos y las escrituras de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, y advirtiendo la crítica como el momento en que se evalúa una obra de arte; aquel instante en que el juicio de un sujeto empoderado (por los medios de comunicación, la comunidad o la academia) intenta revelar una posición sobre el objeto, las preguntas que nacen son diversas. ¿Qué tipo de crítica sería necesaria para abordar obras musicales de corte popular? ¿Cómo se deben entender este tipo de obras de arte, para lograr una mejor comprensión crítica? Entendiendo que las revistas estudiadas prefirieron describir y publicitar obras a través de la crítica, transmitiendo, luego, este comportamiento a los críticos actuales, ¿qué conducta debe prevalecer en los sujetos encargados de firmar y perpetuar escrituras críticas basadas en obras de arte musicales y de índole popular?

Responder a estas interrogantes significa recuperar algunas de las nociones delineadas en los inicios de este ensayo. Entre aquellas afirmaciones, destaca el reconocimiento de los vínculos que existen entre música y sociedad: aquella descripción que planteó el contacto permanente y transparente que los sujetos establecemos con la música, entendida como aquel ingrediente de la cotidianidad que nos acompaña, casi sin notarlo, gracias al desarrollo de tecnologías que han

permitido su acoplamiento con la vida individual y colectiva. Como se expresó en el primer apartado de este análisis, la música en la actualidad conquista un estado de omnipresencia mayor que el de otras obras de arte, consolidándose en una relación extremadamente cercana entre sujetos y comunidades. A fin de cuentas, y recordando las palabras de George Yúdice, somos seres contruidos a partir de una historia personal, pero también de una historia artística, sonora, musical, discográfica.

Gracias a este contexto, la música popular se transforma en un elemento que debe ser analizado según las complejas relaciones que lo atraviesan. Por lo tanto, reconozco que la crítica es la oportunidad intelectual en que la música popular debe ser cuestionada como un sistema de signos que convive con los individuos; a través de la crítica de debe extraer la visión social que porta la obra de arte y a partir de ella cuestionar, abrir puntos de fuga, propuestas, y finalmente evaluaciones. Esta declaración surge como contraste a los comportamientos de los sujetos críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, sus escrituras y el soporte editorial que los legitimó durante 1993 y 1998. Es, al mismo tiempo, una respuesta a una forma de afrontar la crítica que detecto en la actualidad y que aún limita el campo de la música a la producción discográfica, instalada como mercancía, a la que el crítico sólo parece acercarse a través de resúmenes de sus características.

Al distinguir este actuar también advierto, sin generar una contradicción, que una etapa fundamental de la crítica serán las descripciones de los rasgos informativos del álbum como objeto, pero nunca en el grado expuesto en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, pues la herramienta descriptiva debe ser ocupada para abrir líneas de argumentación que encaucen al lector y sitúen la discusión crítica. Sin descripciones es imposible referirse a una obra de arte, pues el texto olvidaría mencionar al autor, los sonidos, las canciones que se encuentran en un álbum; no obstante, urge recalcar que el caso de las revistas estudiadas, las enumeraciones fueron ocupadas para fortalecer textos que redujeron las obras musicales a objetos contenedores de “músicas”. Como se mencionó más arriba, una conducta crítica que se acostumbra a minimizar las obras musicales a mercancías se ata a labores publicitarias implícitas –muchas veces

explícitas en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* y que son ajenas al ideal de crítico que intento esbozar.

Por consiguiente, al acercarme hacia la propuesta de esta investigación, es hora de sacudir las concepciones que se tienen de la música popular y su expresión material en discos o álbumes: más que su comprensión como un género musical, lo que importa es reconocer en ella la manifestación de un entramado de conceptos que forman una urdimbre que mezcla la presencia de lo que llamaré un cuerpo musical (sonidos, armonías, estructuras musicales, canciones) en relación con lo que identifico como recursos líricos (poesías y letras) y el diálogo innegable de la obra con la sociedad y el mundo concreto, no imaginario ni irreal.

Al momento de instalar la discusión en un concepto específico de música, recojo la definición de Mariano Ugarte en "*Emergencia: cultura, música y política*"<sup>50</sup>:

“La música es texto y contexto. No se recorta a su codificación (notas musicales, pentagramas, etc.); en sus productos (discos, etc.); en su recepción (shows en vivo, consumo, etc.), entre otros ejemplos que tendrían o posibilitarían su <<cosificación>>, su condición estática. La música es movimiento, es cambio, es lucha, se enmarca en la complejidad cultural. La música es expresión artística, histórica, económica y política que sobrepasa los límites de lo estrictamente se entiende como <<lo musical>>.”

Apegarme a esta idea de música significa reconocerla en tanto manifestación artística, recogida por la población a través de su materialización seriada, es decir, el álbum, que al margen de los formatos que adquiere (el CD que imperó en *Rock & Pop* y *Extravaganza!* entre 1993 y 1998, o el archivo descargable a través de Internet que domina el panorama musical actual) pertenece a un contexto social, está inmerso en un entramado mundano, político, económico, cultural; carga ideologías, conceptos y

---

<sup>50</sup> Léase el capítulo “Introducción. Emergencia: cultura, música y política”. Varios Autores. Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2008.

visiones que se entienden al interior de la comunidad y que no operan como ideas fuerzas carentes de un escenario en el cual se despliegan.

En ese sentido, el cuerpo musical funciona como una característica que siempre será etiquetada, pero que es referente obligado al interior de una crítica; rock, pop, electrónica, hip hop o folclor son algunos de los estilos que encierran un tipo de sonido, una manera de estructurar canciones, una estética que representa a una comunidad, pero también son nociones compartidas por la comunidad de lectores. La crítica de música popular, entonces, no puede olvidar esta columna que sostiene las obras musicales, pues al igual que el cine o la literatura, la música pertenece a un campo de creación cultural que a la hora de ser criticado, ya sea en diarios o revistas especializadas, debe ser expuesto, en una primera instancia, en base a los rasgos más aprehensibles para el público. Por ejemplo, al comprender la música como un discurso que se entiende y se justifica al interior de una comunidad, la crítica evaluativa de un álbum de Michael Jackson no puede dejar de nombrar aquellos datos primordiales sobre el sonido y el estilo que representa el autor, ya que al hacerlo olvidaría las particularidades que transforman a ese álbum en una obra de gran alcance. Al reconocer este primer proceso, aclaro que la mención no viciada de datos biográficos o estilísticos de las obras musicales colabora en la creación de textos más interesados en cuestionar estas mismas características, en vez de asumirlas como naturales.

Siguiendo con la definición sobre lo musical expuesta más arriba, avalarla también significa calificar la música como una representación de múltiples lecturas, portadora de vínculos que superan lo sonoro y que unen sonidos con letras, letras con autores, discografías y contextos, autores con casas discográficas, casas discográficas y discursos, y al mismo tiempo, discursos con autores. Despegándome del modo en que se observó la música en *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, sostengo la necesidad de entender la discusión como un desafío intelectual que sea capaz de unir los diferentes elementos que conforman lo musical para armar un panorama complejo, que trascienda las experiencias estéticas que se obtienen de él y que necesita de un entendimiento interesado en ensamblar los cabos de la obra, desplegando una labor evaluativa capaz de romper con la relación parasitaria y dependiente entre crítico y objeto.

A diferencia de otras expresiones artísticas, la música se materializa en un doble proceso: la presentación del cuerpo musical ya mencionado anteriormente, siempre clasificable, y la expresión de recursos líricos que hablan, exponen, dicen o se refieren a los motivos que el autor de la obra busca difundir o comunicar. Es en el reconocimiento de este factor, donde la crítica de música popular puede sustraer las bases de futuras argumentaciones sobre la obra, pues la poesía que se mezcla con los sonidos es, en el mayor de los casos, un recurso que colabora en el intento crítico de dotar de sentido a una obra de arte que existe y permanece en base a su relación con las variables históricas, económicas, culturales y políticas que lo forman. Como escritura evaluativa, la crítica de música popular debe hacer mención a los recursos líricos que portan las obras, extrayendo pasajes de las mismas, contraponiendo declaraciones del autor, relacionando versos con la biografía del mismo; todo en un trabajo de lectura y análisis que se aleja de la figura de los críticos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, quienes asumieron las letras de las canciones como declaraciones carentes de nexos con la totalidad de la obra.

Siguiendo con este modelo analítico, se hace necesario, entonces, reconocer que la música no es la expresión inocente de una subjetividad adornada por sonidos y tecnologías, sino que la materialización de una voz al interior del mundo, lo cual aclara el sentido que adquiere la música para esta propuesta de crítica.

Entiendo que la música popular es un fenómeno complejo, que responde al desarrollo histórico, cultural, económico y político de las sociedades; un sistema de signos que, mediante la masificación de los álbumes a lo largo de las últimas décadas, se ha insertado dentro la cultura popular (muchas veces gracias a la crítica) como un producto carnavalesco, colorido, en constante evolución y que acompaña a los individuos y las sociedades, pero sin que su mensaje importe más allá de los casos donde la manifestación de una postura político partidaria es transparente y coyuntural, como en el caso de la canción de protesta, la irrupción del punk o el desarrollo marginal del hip hop.

En una segunda instancia, la incorporación de estos conceptos por parte del crítico supone la emergencia de una nueva mediación a través de textos y lecturas que problematizan las diversas y complejas relaciones que porta una obra de arte musical. A diferencia de los ejemplos extraídos de *Rock & Pop* y *Extravaganza!*, la propuesta analítica que propongo sostiene que mediante el reconocimiento de la obra como un objeto complejo y portador de una voz al interior del mundo, la crítica será capaz de cuestionar a la misma, pero esta vez demostrando la postura del crítico como sujeto capaz de manifestar un juicio argumentativo que rompa con el estado de neutralidad. Entonces, tras aventurar una significación de lo musical, la discusión ahora apunta al crítico, su figura, su institución.

Comprendiendo que el objeto con el que se relaciona el crítico está marcado por una naturaleza compleja y portadora de un mensaje directamente vinculado con lo social, el sujeto crítico que propone este ensayo también debe ser interpretado como aquel personaje inmerso en un contexto social, económico y político; portador de una visión del panorama, en este caso musical; sujeto capaz de problematizar los elementos que conforman la obra y manifestar a través de sus textos críticos una evaluación que responda a sus configuraciones personales, pero también analíticas. Según esta propuesta, el crítico de música popular es aquel que explora los elementos de la obra, dotándola de un sentido que no opera de manera independiente a las tensiones cotidianas, mundanas que atraviesan a obra y crítico. Al plantear una figura del crítico conciente del carácter que he delineado sobre la obra de arte musical y popular, recojo uno de los planteamientos del crítico cultural Edward Said:

“Por una parte, la mente individual se inscribe en y es muy consciente del todo colectivo, del contexto o la situación en la que se encuentra. Por otra, precisamente debido a esta contingencia –una autocolocación mundana, una respuesta sensible a la cultura dominante-, la conciencia no es simple y naturalmente una mera hija de la cultura, sino un factor histórico y social dentro de ella (...). El conocimiento de la historia, el reconocimiento de la importancia de las circunstancias sociales, la capacidad analítica para establecer

distinciones: todo esto perturba la autoridad cuasirreligiosa de encontrarse confortablemente en casa entre los suyos, apoyado por fuerzas conocidas y valores aceptables, protegido contra el mundo exterior.”<sup>51</sup>

Acceder a la figura del crítico de música popular a través de estas palabras significa levantar una imagen de aquel personaje que impone una lectura sobre las obras musicales en base a su lugar dentro de lo social. El crítico, entonces, no está por sobre las relaciones mundanas y materiales que desbordan a las comunidades, es un elemento más de ellas, un protagonista de las historias, conflictos, narraciones, hegemonías, mitos; pero, gracias a su posición de crítico, debe establecer lecturas que movilicen la totalidad de los elementos que intervienen en la creación artística, ya definida anteriormente.

El crítico tampoco está arrojado en un contexto limpio y neutralizado en el que se relaciona con la obra mediante una lectura virgen de la misma. Las palabras de Edward Said imponen un nuevo carácter a la figura del crítico, en tanto reconocen las perturbaciones, las tensiones, los conflictos a los que se debe enfrentar el crítico en la tarea de aproximarse a la obra a través de una conducta y una práctica que entienda, en el caso de este análisis, a las obras musicales como representaciones de lo social, hechos que portan una historia, unos protagonistas y unas intenciones.

Bajo estas nociones, se vislumbra que el comportamiento del crítico musical no es pasivo ni neutro, como en el caso estudiado de *Rock & Pop* y *Extravaganza!* Por el contrario, la propuesta que se aquí se abre radicaliza la figura del crítico y sus conductas: impone el desafío de aproximarse a través de una crítica, en tanto manifestación argumentada, basada en el trabajo intelectual y problematizador de una voz particular, dotada de una condición dialogante con su contexto; una crítica nacida desde el sujeto crítico que asocia, en su afán evaluador, los elementos que forman una obra de arte musical para concretar un juicio que responda a los hallazgos y que

---

<sup>51</sup> Said, Edward. “El mundo, el texto y el crítico”. Buenos Aires, Editorial Debate. 2004. Página 29

cuestione la mantención de discursos, figuras, mitos, discriminaciones, hegemonías, la condición de consumo y arte, mercado y mercancía.

Aquí recupero una de las preguntas expuestas al comenzar este capítulo: ¿No es la crítica el momento en que la voz del sujeto crítico debe dar cuenta de los conflictos que parecen escondidos por el entramado político, cultural y económico, manifestando una lectura capaz de movilizar una opinión personal, pero que a la vez responda al lugar que ocupa dentro del mundo? La crítica es esa oportunidad y en el caso de la crítica de música popular, es el instante en el sujeto crítico es capaz de dotar de sentido, problematizar y comprender los motivos que transmiten las obras de arte musical, representaciones artísticas que conviven incesantemente con los sujetos y las comunidades.

Finalmente, imagino la crítica de música popular como la instancia escritural y argumentativa en que la obra de arte es reconocida por su complejidad, por su relación con lo social, por ser portadora de un mensaje que se inscribe dentro de un contexto; distingo, además, que esta tarea recae en el crítico, agente que debe comprender y familiarizarse con las características superficiales de la obra y su cosificación (el álbum, el autor, las canciones, los estilos), manifestando una experticia que supere la transmisión apresurada de conocimientos musicales. También sostengo que al crítico le corresponde la tarea de elaborar textos que relacionen al lector con el objeto, a través de descripciones de los rasgos señalados, y que al mismo tiempo exponga un juicio consciente de las tensiones, motivos y huellas sociales que portan las obras. Al hacerlo se entregará a una labor evaluativa que dará cuenta de una visión global entre música y contexto, que no expondrá una mirada neutra sobre ambos elementos; al hacerlo aumentará las posibilidades de inscripción y visibilización de mediaciones que acepten las rupturas discursivas, las fragmentaciones de la mismidad y caída de las prenociones canónicas sobre el arte y su entendimiento.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor: "Crítica cultural y sociedad" Barcelona. Ediciones Ariel, 1970.  
"Sobre la música". Barcelona. Paidós, 2002.
- Attali, Jacques: "Ruidos: crítica de la economía política de la música". México. Siglo Veintiuno, 1995.
- Barthes, Roland: "Crítica y verdad". México. Siglo Veintiuno, 2000.
- Brea, Jose Luis: "La crítica en la era del capitalismo cultural". [www.joseluisbrea.net](http://www.joseluisbrea.net)
- Eagleton, Terry: "La función de la crítica". Barcelona. Paidós, 1999.  
"La idea de cultura". Buenos Aires. Paidós, 2001.
- Fischerman, Diego: "Escrito sobre música". Buenos Aires. Paidós, 2005.
- Foxley, Ana María y Tironi, Eugenio: "1990-1994: la cultura chilena en transición". Santiago. Chile. Ministerio Secretaría General de Gobierno, Secretaría Comunicación y Cultura, 1994.
- Diederichsen, Diedrich: "Personas en loop". Buenos Aires. Interzona, 2005.
- Hall, Stuart: "Cuestiones de identidad cultural". Buenos Aires. Amorrortu, 2003
- Hennion, Antoine: "La pasión musical". Barcelona. Paidós, 2002.
- Revista Extravaganza! Santiago. La Nación, 1993 -1999.
- Revista Rock & Pop. Santiago. Compañía Chilena de Comunicaciones, Copesa 1994 - 1998.
- Richard, Nelly: "Residuos y metáforas". Santiago. Cuarto Propio, 1998
- Said, Edward: "El mundo, el texto y el crítico". Barcelona. Debate, 2004.
- Salas, Fabio: "El grito del amor: una actualizada historia temática del rock". Santiago. LOM, 1998.
- Sarlo, Beatriz: "Escenas de la vida posmoderna". Buenos Aires. Ariel, 2001.
- Spencer, Christian: "Crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición". Revista Resonancias, número 14, mayo 2004.
- VV. AA.: "Emergencia: cultura, música y política". Buenos Aires. Ediciones del Centro Cultural De la Cooperación Floreal Gorini, 2008

VV. AA.: "La cultura durante el período de la transición a la Democracia". Santiago. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, 2006.

VV. AA.: "Proceso sónico". Barcelona. Actar, 2002.

Yudice, George. "El recurso de la cultura: los usos de la cultura en la era global". Barcelona. Gedisa, 2002.

**ANEXOS**

Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
Para Jefa de Carrera Escuela de Periodismo: Pamela Pequeño de la Torre.  
De Profesora Guía: Patricia Espinosa H.  
Memoria de Título: "Crítica Musical en Chile durante 1993-1998. Basado en las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!*"  
Alumno: Felipe Mardones V.  
Fecha: 17 de junio, 2006.

Estimada Jefa de Carrera, a continuación expongo a Ud. mi Informe sobre la Memoria de Título Felipe Mardones: "Crítica Musical en Chile durante 1993-1998. Basado en las revistas *Rock & Pop* y *Extravaganza!*"

Calificación: 7.0

El estado de los discursos críticos en Chile está en descomposición. Esta afirmación es frecuente en el discurso académico y, por lo general, se atribuye erróneamente al rol del periodismo cultural la responsabilidad de tal estado. Sin embargo, nadie se atreve a investigar en el tema ni a proponer perspectivas de análisis que subviertan la supuesta condición decadente del periodismo cultural en su labor crítica.

El género de la crítica realizada en prensa en términos investigativos devenidos de la Academia, es un terreno prácticamente desértico. La bibliografía al respecto es casi inexistente. Me atrevo a afirmar que dentro de las universidades chilenas el ICEI es la única entidad que realiza un trabajo de avanzada incentivando a sus alumnos a desarrollarse en el área del periodismo cultural, en la reflexión rigurosa en torno a la crítica de artes en medios de prensa.

La crítica de prensa en el ámbito de las artes implica la literatura, el cine, el teatro y la música. Un espectro amplio, que no por ello implica textualidades que trasciendan el formato de la reseña propagandística, traicionando el hacer crítico problematizador de tales manifestaciones artísticas.

En este panorama sucintamente delineado, el trabajo investigativo de Felipe Mardones se vuelve central. Específicamente porque aborda la crítica musical, contextualizada en el Chile que recupera la democracia y consolida la noción de mercancía ligada a la obra de arte.

El tesista se dedica a un área en la cual no hay análisis. Tal como lo señalé anteriormente, me consta que en nuestro país no hay bibliografía teórica sobre crítica musical en medios de comunicación; por tanto un trabajo como este, se constituye no solo en un gran aporte a un área desolada sino que es el primero

en vincular y leer críticamente el espejeo entre la crítica musical en revistas especializadas y el contexto social, político y económico de la época (1993-1998).

Mardones inicia su trabajo configurando el periodo histórico en el que se insertan ambas publicaciones. A continuación, se dedica con gran acuciosidad al análisis de la producción crítica, delineando su función evaluativa, los referentes ideológicos de los sujetos críticos para luego derivar a la configuración de un dispositivo que articula sujeto-texto-contexto-medio. Finalmente, en un acto de osadía cruzada con humildad, se atreve a proponer un posible método crítico musical. Quiero enfatizar que Mardones dialoga a través de todo el texto con un corpus teórico en el que incluye a nombres clave en el estudio de la industria cultural, la crítica cultural y crítica literaria.

Lo anterior devela el carácter académico de su trabajo, basado tanto en las fuentes mediáticas como en las teóricas; concitando, además, un formato de escritura crítica personal, a ratos agradablemente ácida y sin complicidad alguna, que no teme a las afirmaciones siempre y cuando estén respaldadas por el análisis, por el registro argumentativo situado. A lo señalado, debo agregar que tanto la hipótesis como el planteamiento de cada uno de los objetivos planteados se cumple a cabalidad; confirmando con ello, un trabajo riguroso en su metodología.

No me cabe duda que esta investigación constituye una primera y excelente entrada a un proyecto mayor en torno a la crítica musical en la prensa chilena, lo cual no se ha realizado hasta el momento.

Gustavo González  
 Director de Pregrado  
 Instituto de la Comunicación e Imagen  
 Universidad de Chile  
 PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título "*Crítica musical en Chile durante 1993 y 1998. Basado en las revistas Rock & Pop y Extravaganza!*" del estudiante Felipe Mardones Vegas:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1. 1	<b>Problematización</b>	Planteamiento y contextualización del tema	10%
1. 2	<b>Pertinencia</b>	Relevancia y originalidad de la investigación	15%
1. 3	<b>Estrategia Metodológica</b>	Recolección de la información, datos y antecedentes.	20%
1. 4	<b>Conclusiones</b>	Análisis e Interpretación de los hechos relevantes.	15%
1. 5	<b>Estructura</b>	Orden narrativo, construcción del texto.	15%
1. 6	<b>Presentación</b>	Calidad de la redacción, recursos estilísticos.	15%
1. 7	<b>Recursos bibliográficos</b>	Materiales y textos utilizados.	10%

Ítem	Nota	Valor
1.1	6,5	0,7
1.2	7,0	1,1
1.3	6,5	1,3
1.4	6,5	1,0
1.5	6,5	1,0
1.6	5,8	0,9
1.7	6,5	0,7
<b>Nota Final</b>		<b>6,5</b>

**Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.**

#### COMENTARIO

*Observaciones, comentarios, sugerencias, críticas, etc.*

El texto que acá evaluamos resulta del todo pertinente como un trabajo de título de un alumno de periodismo de la Universidad de Chile, en la medida que pone en juego herramientas, perspectivas, inquietudes, preguntas que son coherentes con el perfil de egreso de nuestros estudiantes. Del mismo modo, el texto que evaluamos da cuenta de una preocupación por el rol del periodismo, en general, y de los periodistas, en este caso particular de la crítica musical, así como también del texto y contexto que marcan dicha labor. Finalmente, la labor que cristaliza en la presente memoria de título es, además, un producto cultural en sí mismo en tanto discurso, en tanto contenido, en tanto resultado de un proceso de producción cultural y narrativo.

El trabajo desmonta la impresión -más o menos generalizada- que durante los '90 se habría profesionalizado la crítica musical y el periodismo cultural. Básicamente, dicho desmonte lo consigue el autor documentando y probando la preeminencia de una crítica musical impresionista, ciega al producto cultural y al "circuito" industrial en el que se instala, y donde lo que prima es una mirada superficial (descriptiva) y anecdótica, desvinculada del contexto que lo produce. El énfasis es que dicha práctica "crítica" está articulada en torno al mercado y el consumo más que al mundo de lo cultural.

Al mismo tiempo, y como producto de la trayectoria analítica y crítica propuesta, el autor recuerda y reivindica el lugar y la función de la crítica en tanto posibilidad de poner en tensión las estructuras hegemónicas de una sociedad determinada (p. 70). El problema no es menor. En la medida que la crítica se concentra en la obra y, con ello, la ensimisma, se descontextualiza. Con ello, se omiten los ribetes problemáticos que emergen a partir de los contextos de los textos (discos). El contexto problematiza la obra, el autor y al crítico mismo. Tal como documenta el trabajo que acá evaluamos, es algo que no aparece en los medios analizados durante el período estudiado. O, en otras palabras, la producción musical entre 1993 y 1998 podría haberse dado en cualquier parte y podría haber sido significado y resignificado por cualquier público y en todos los casos, habrían resultado miradas y análisis similares, si nos guiamos por la crítica cultural -musical- de la época.

Además, es una mirada absolutamente pertinente para abordar otras dimensiones de la producción cultural y del funcionamiento en torno a las obras en un contexto donde prevalece el mercado.

Una de las críticas citadas por el autor dice: "Las influencias son vergonzosamente obvias", a propósito de un disco de Aterciopelados. La pregunta que cabe al lector es "¿y qué? Qué importa las influencias que tenga un disco". Es evidente que no hay producto cultural puro y recién nacido, sin referencias. Y la música, en general, y un disco, en particular, no escapa a ello. En ese sentido, es muy valiosa la mirada crítica a la crítica, valga la aparente redundancia, que hace el autor. El recorrido por la crítica musical durante los '90, a partir del análisis de los dos medios periódicos que son considerados referencia del género para la época, no sólo nos habla del hacer crítico. De la prensa de espectáculos en un período determinado. Nos habla, también, del contexto del cual no nos habla la crítica criticada. Y ahí aparece el prejuicio. El estereotipo. La desvalorización a lo latino como si fuera solo "un collage o pastiche" (p. 65). Si, mal que mal, Latinoamérica es el continente del barroco, de la mixtura, del

mestizaje, de las culturas híbridas, como nos dice García Canclini. Y la música no escapa ni ha escapado a ello. La omisión o desaprobación de ello por parte del ejercicio crítico musical durante los '90 es una muestra también de la miopía del periodismo que el trabajo que acá evaluamos analiza.

Las críticas impresionistas, "sustentadas" en la experiencia personal, el énfasis en la anécdota o en la biografía de cantantes o grupos musicales parecen ser prácticas que no solo caracterizan la prensa musical, sino que el resto de las prácticas culturales y, por ello, el texto que analizamos resulta del todo pertinente y con una potencialidad que lo excede.

Otro producto más de una transición inconclusa: la eterna promesa del destape que nunca se materializó, en este caso, en la cultura y la música.

En cuanto a los elementos propios de la redacción y las exigencias formales de un texto de título profesional, el texto de Felipe presenta numerosos errores (tipográficos y de espaciados, por ejemplo, tanto entre palabras como entre párrafos) que el autor debe subsanar en la versión final. Es necesario emprender una labor de edición final acuciosa que corrija decenas de detalles. Algunos ejemplos:

"expresión valida" debe decir "válida" (p. 5)

"llegará" debe decir "llegara" (p. 6)

"su comprensión de la música... lo llevó a comprenderla" (p. 6).

Se sugiere reemplazar "siglo pasado" por "siglo XX" (varias páginas).

"Página 18" debe ir en minúscula (página) (pie de página número 5).

Se sugiere reemplazar "noventas" por '90 (varias páginas).

"palpables y identificables" debe decir "palpables e identificables" (p. 12).

"posesionar" debe decir "posicionar" (p. 13)

Revisar segundo párrafo de p. 21.

"régimen político que experimento Chile" debe decir "experimentó" (p. 25)

"formula" debe decir "fórmula" (p. 26)

"advirtió" debe decir "advirtió" (p. 26)

"rotulo" debe decir "rótulo" (p. 27)

"los llevo" debe decir "los llevó" (p. 27)

"retrogrado" debe decir "retrógrado" (p. 41)

"critica" debe decir "crítica" (p. 57)

"segunda personal" debe decir "segunda persona" (p. 58)

Duda: Dice "Herat, soul & voice", ¿debiera decir "Heart"? (p. 62)

"mimas" debe decir "mismas" (p. 73)

"formado" debe decir "formato" (p. 79)

"1992" debe decir "1993" (p. 80)

Del mismo modo, se sugiere utilizar los recursos estilísticos y narrativos -que tan bien despliega el autor en el texto- en los títulos de cada capítulo. Con ello, permite orientar y articular, a nuestro entender, de manera más acabada la propuesta escritural que caracteriza todo el trabajo. Titular los capítulos permite tejer y entretejer la trayectoria analítica que desarrolla a lo largo del texto.

Finalmente, en lo que se refiere a estilo, no estoy segura que la primera persona singular sea la más pertinente para la propuesta que acá evaluamos. Es, tal vez, un recurso estilístico totalmente válido sobre todo si se trata de una propuesta hacia la labor de la crítica y, sobre todo, del crítico (en este caso, de música). Sin embargo, también es una alternativa que recurre a nivel formal a estrategias discursivas y narrativas similares a las criticadas. Lo planteamos como una sugerencia, como un elemento a considerar al momento de la edición final.

Es importante mencionar que se advierten pasajes o aspectos del texto que, al igual que los objetos estudiados, suelen ensimismarse. No podríamos afirmar que se trata de una deficiencia que caracteriza completamente el trabajo, aun cuando nos parece importante destacarlo porque es el riesgo que el mismo autor devela y desmonta de la crítica musical durante el período estudiado. Algunas estrategias que permitirían oxigenar la mirada podría ser, por ejemplo, dimensionar la industria que permitieran respaldar ciertas afirmaciones que podrían ser fácilmente puestas en cuestión. Por ejemplo, “la uniformidad de la oferta se desplegó en los años analizados con aparente normalidad. Hemos reconocido que el público al que alcanzaban ambas revistas era diverso, principalmente por las vías de difusión que ocuparon”. Pero los canales de difusión pueden darnos apenas algunos indicios, pero no constataciones. De tal suerte que cabe preguntarse si acaso datos (al menos aproximados) del mercado de las revistas durante la época analizada o estimaciones de ventas y lectoría podrían contribuir precisamente a dimensionar el objeto.

Del mismo modo, el autor hace constante referencia al contexto político, social y económico del período revisado, la transición política. Sin embargo, el análisis propuesto da por sentadas dichas referencias y el autor no las transparenta. Evidentemente, apunta a un público enterado y, al mismo tiempo, nuevamente se ensimisma en el objeto y en el estudio. Este déficit o debilidad se evidencia, también, en la ausencia de bibliografía pertinente a dicho contexto. Lo mismo ocurre con la omisión respecto de cualquier referencia al momento económico que caracteriza el contexto del período analizado: se trata del boom económico y de crecimiento de Chile, la ilusión de la plata dulce, la aspiración a transformarnos en país desarrollado. Y esa borrachera no escapó a la industria de la música, y su crítica incluida.

Por todo lo anterior, califico la memoria de título “Crítica musical en Chile durante 1993 y 1998. Basado en las revistas Rock & Pop y Extravaganza!”, del estudiante Felipe Mardones, con un 6,5 (seis coma cinco).

Atentamente,

A handwritten signature in black ink that reads "Claudia Lagos". The signature is written in a cursive style with a prominent horizontal stroke across the middle of the name.

Claudia Lagos Lira  
Académica  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile

Santiago, agosto de 2009

