
Proyectos de identidad sociomusical en la escena indie-pop santiaguina (2015-2019) – Reflexiones de investigación

Mesa: 33. Sociología de la cultura: la producción privilegiada de visiones de mundo en el neoliberalismo

Javier Cristóbal Villanueva Vergara - Universidad de Chile, jvillanuevav95@gmail.com

Resumen

La presente ponencia tiene por objetivo presentar los resultados de la investigación “Proyectos de identidad sociomusical en la escena indie-pop santiaguina (2015-2019)”. Esta investigación fue realizada en el marco de la memoria para optar al título profesional de sociólogo.

El objetivo de la investigación es comprender como se han construido proyectos identitarios que se desarrollan en torno a la escena indie pop santiaguina en el período comprendido entre 2015 y 2019. Para ello se realizaron entrevistas en profundidad a diversos actores de la escena, lo que genera una instancia para que la escena reflexione sobre sí misma.

El concepto principal es el de construcción de identidad, la que se define a partir de procesos de diferenciación, conciencia histórico-normativa y conflictividad. La relevancia no está puesta en la identidad de los sujetos que conforman la escena, sino en la identificación que un conjunto de referencias situadas históricamente suscita en quienes vivencian una práctica colectiva de la música.

Se hace referencia a lo indie y lo pop no solo como géneros musicales, sino también como modos de producción materiales e ideológicos que orientan la producción musical desde un modelo de organización autogestionado mediado por el impulso tecnológico-comunicativo de la globalización.

Entre los hallazgos más importantes se evidencia que no existe una identidad homogénea en torno a la escena, sino diversas formas de sentirse parte de una escena, de construir narrativas que den sentido histórico-normativo en relación a sus referentes y de tomar

postura en relación a sus problemas. Ello obedece a que la experiencia de vivenciar la música es íntima y colectiva al mismo tiempo.

Respecto a disputas, el principal foco de politización y organización ha sido el feminismo, desde el cual mujeres han posicionado públicamente el rechazo y sanción a prácticas de violencia machista que se dan en la escena y que se representan en la figura del *funado* o *escrachado*.

A modo de conclusión se presentan las reflexiones del investigador respecto al desarrollo de la investigación realizadas en el marco de la defensa de esta investigación ante la comisión evaluadora, enfatizando sus limitaciones y posibles nuevos cursos de investigación.

Palabras clave: Identidad sociomusical, escenas musicales, indie-pop santiaguino

2. Marco teórico y antecedentes

2.1. Música y cultura

Hablar del concepto de escena sociomusical implica considerar que la música, como cultura, organiza sentido (Martí, 2000) y configura en distinta medida valores, prácticas y significados (Armenta López, 2015) en torno a un sistema de referencia. Esto evidencia la capacidad de agencia de la música (Hennion, 2010) y permite dar a la investigación un enfoque sociomusical, pues el arte no es solo producto situado, sino también productor de formas de sociabilidad (Pequignot, 2017, p.35-36).

Profundizando en lo anterior, Martínez (2009) identifica cinco dimensiones en las cuales la producción musical entra en diálogo con la sociabilidad: a) es un objeto anclado a un tiempo y espacio determinado; b) es un espacio de mediación social; c) produce representaciones sociales; d) estructura grupos y prácticas; y e) es un fenómeno de comunicación social en tanto usa un lenguaje codificado para expresar sentido de grupo.

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

resalta la función no solo estética, sino también ética y epistémica de la música en tanto, al operar como medio de comunicación, contribuye a delinear formas de socialización (Martí, 2000).

2.2. Escenas, sentido de colectividad y géneros musicales.

La capacidad de la música para agenciar colectividades se constituye a partir de la formación de escenas sociomusicales. Este concepto refiere al sistema de relaciones colectivas en torno a un determinado estilo musical en tanto constituyen un espacio cultural orientado en torno a asociaciones estéticas y musicales en un contexto particular (Straw en Bennett, 2004). Estas conforman una red compleja de gente implicada en los distintos procesos en los que se produce, mediatiza y circula la obra musical (Stahl en Bennett, 2004), siendo por tanto un mundo del arte (Becker, 2008) asociado a un género y circuito musical.

Las escenas pueden ser locales, translocales y virtuales, lo que abre espacio a considerar que la vivencia de la música se puede dar tanto en planos presenciales como no-presenciales, aportando con ello a entender que el espacio virtual también es un espacio de socialización.

¿Por qué hablar de indie pop? En primer lugar, la propuesta de investigación no reduce la comprensión de los géneros musicales a categorías estético-sonoras, sino que amplía la mirada hacia los géneros como referentes de sociabilidad. Bajo esta premisa, el indie y el pop se entienden como modos de producción materiales e ideológicos que orientan tanto la producción, como la mediación y el consumo de la música.

El indie, según González Tolosa (s.f), se sustenta históricamente como concepto desde la conformación de sellos independientes que permitían a artistas y bandas posicionar propuestas estéticas que no tenían cabida en el mainstream de la industria, sostenido principalmente por grandes sellos transnacionales como EMI, Sony y UMG. Este modelo proliferó mundialmente en la década de los 90, pero tomó especial fuerza en Chile durante la primera década de los 2000, al mismo tiempo en que los sellos majors finalizaban sus proyectos de dinamización del mercado interno por la baja rentabilidad que habían logrado tras una enorme inversión (Tapia & Hernández, 2017).

El fracaso de la apuesta de los majors se debe a diversos factores, entre los que se encuentran: a) falta de interés del público por comprar catálogo local; b) déficit de

reproductores de CD en los hogares, en los que aún primaba el formato casete¹; c) la emergencia del internet y el acceso al consumo de música en formato MP3 mediante la piratería.

El último mencionado es especialmente relevante, pues González Tolosa añade que la proliferación del indie encuentra su base en la multiplicación de las herramientas tecnológicas para la producción, colaboración y difusión autogestionada de música a bajo costo, siendo por tanto un impulso tecnológico y comunicativo posibilitado por la globalización.

Esto posibilita el surgimiento de numerosas propuestas musicales y por ende, una multiplicidad de fonogramas y estéticas en circulación, las cuales favorecen la socialización de quienes las consumen, generando formas de ocio compartidas que se reconocen como independientes y alternativas a la oferta cultural del mainstream industrial.

Debe señalarse que en el caso chileno, las escenas indie se ven conformada por bandas que coinciden ideológica y técnicamente en sus conceptos de autogestión y producción musical, de modo que comparten espacios y audiencias pese a desarrollar sonidos distintos entre sí como el dream pop, noise, shoegaze, post-rock, math-rock, trap, entre otros (Zavala, 2017). Esto implica una amplia gama de influencias y sonidos que configuran un estilo que en su heterogeneidad, logra ser reconocido estéticamente como algo particular, de modo que el indie como género musical estético se constituye desde la convivencia de múltiples sonoridades que se asocian a su referente conceptual, conformando así una referencia común del indie como sonido y como forma de hacer la música.

Esta forma de hacer música se vuelve “pop” en la medida en que la experimentación heterogénea del indie adopta convenciones ligadas a la canción popular. Lo popular del pop es siempre contextual, y en una sociedad de consumo se asocia a aquello que más se consume: es decir, a lo que está de moda². El indie deviene en pop en su capacidad de generar un mainstream alternativo sostenido en sellos y escenas que promueven

¹ Esto fue un problema principalmente en los primeros años del proyecto de los majors, pues con el tiempo fue aumentando la capacidad de reproducir CDs en los hogares.

² Aunque todas las modas son pasajeras. Frente a ello, el indie que pretende ser pop se ve enfrentado a la necesidad de una constante renovación, pese a que ello no necesariamente vaya aparejado con la reciprocidad de sus audiencias, cuya relación con la música es contingente (ver página 13).

sonoridades alternativas comercializables en el formato musical del pop, teniendo como gran referencia a propuestas musicales del mainstream alternativo global³.

En el caso particular de la escena a estudiar en esta investigación, la síntesis del indie y el pop se constituye en torno al género musical y referencia colectiva del “*pop de guitarras*”.

Aquí es posible establecer un puente entre lo indie y lo pop a partir de las convenciones ideológicas de éste último que identifica Cayo (2015), las cuales son:

- 1) El desprejuicio de la música pop, lo que permite considerarlo como un género maleable de concepción cosmopolita relacionado a canciones de estribillo y sonido pegajoso, y que experimentan sin tapujos con diversos estilos musicales al tiempo en que se deja de lado el prejuicio del pop como género netamente comercial.
- 2) Los mundos interiores constituyen la materia prima de la composición por sobre los discursos sociales, los que estarían más influenciados por experiencias personales que por temas sociales y políticos. Si bien puede ser discutible, Cayo (p.148) apunta que lo político de esta generación no está dado por el arte en sí, sino en cómo se hace el arte.
- 3) Existe la tendencia a evocar lugares de origen, lo que permite exponer historias personales y poner en juego una reivindicación identitaria al evocar el imaginario de lugares comunes mediante sonidos.

Del mismo modo, Cayo identifica dos convenciones que si bien son formuladas en su investigación relativa al pop, aplican para todas las escenas musicales independientes de la actualidad:

- 4) Los parámetros del éxito han cambiado, pues el internet facilita de tal manera la difusión que el éxito se mide a partir de la cantidad de visitas, oyentes y descargas de los fonogramas.
- 4) La autogestión como paradigma en tanto el internet y la capacidad de trabajo y disciplina personal cobran especial relevancia. El músico tiene libertad para componer y crear acorde a sus necesidades, impulsos y motivaciones, lo que da cuenta de una marcada independencia que se asume como una manera política de ver la música.

2.3 Construcción de identidad

³ Uno de los principales memes que se forman con la escena es su asociación al “*sonido Mac DeMarco*”.

Para los términos operativos de la presente investigación, se utilizará la definición de construcción de identidad esbozada por Tamayo y Wildner (2005), quienes plantean que dicho -proceso es producto del entrelazamiento de tres dinámicas: a) diferenciación, b) conciencia histórico-normativa, y c) conflicto.

a) Cuando se habla de diferenciación, los autores hacen referencia a la construcción de identidad mediante la autoafirmación del yo en relación a otro, siendo por tanto una afirmación a partir de la negación de la otredad (“yo soy lo que soy porque no soy eso otro”). Es, a fin de cuentas, buscar aquellas características particulares y diferentes que permiten distinguir entre colectividades.

b) La construcción de identidad a partir de la conciencia histórico-normativa da cuenta de la capacidad del colectivo de adquirir un sentido de peculiaridad en el tiempo y espacio. Al ser la identidad una experiencia situada, se construye siempre en tiempo presente pero con una conciencia histórica capaz de identificar -e identificarse con- un pasado de referencias sociomusicales que conforma un origen común entre quienes sostienen una escena. Del mismo modo, la identidad también es un proyecto de horizonte normativo con miras hacia un *querer-ser* y a una visión de mundo en particular. En la síntesis de estos elementos es que se constituye historicidad y moral común entre quienes conforman el colectivo.

c) En la medida en que emergen conflictos y situaciones problemáticas en el colectivo, sus partes se ven en la necesidad de tomar postura. En una escena pueden existir disputas, tensiones y antagonismos entre sus partes, por lo que debe entenderse que estas dan cabida a las diferencias en su interior y no son nunca homogéneas. En una escena musical pueden existir diversas formas de interpretar los elementos cohesionadores del colectivo, de modo que la identidad de la escena es un campo en disputa.

3. Pregunta y objetivos

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

¿Cómo se ha construido la identidad sociomusical en torno a la escena indie-pop santiaguina (2015-2019) según sus actores?

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

“Comprender bajo que parámetros se ha construido la identidad sociomusical en torno a la escena indie-pop santiaguina (2015-2019) según sus actores”

En función de ello, los objetivos específicos de la investigación son los siguientes:

- a) Describir las características peculiares y diferentes que definen a la escena estética y socialmente según sus actores.
- b) Caracterizar la conciencia histórico-normativa de los actores de la escena en relación a su memoria histórica y proyección a futuro.
- c) Comprender las temáticas conflictivas al interior de la escena y las posturas predominantes que identifican sus actores.

4. Metodología

La investigación se realizó desde un enfoque cualitativo, pues apunta a la comprensión del discurso de los entrevistados para la identificación de los elementos que permitan identificar aquello que constituye a una colectividad.

Dicha decisión se fundamenta en el enfoque de comprensión de significados subjetivos y del sentido atribuido por los sujetos a sus vivencias en contexto a partir del habla individual, la cual tiende a relacionarse con la palabra grupal (Canales, 2013).

Para producir información, se realizaron entrevistas semi-estructuradas en profundidad siguiendo una pauta de referencia, la cual se construye desde la operacionalización del concepto de construcción de identidad. La muestra se diseñó a partir de cuatro actores a los que se contactó bajo criterio de accesibilidad:

Criterio	Actor
a) Apoyo organizacional	<i>Cuna de Gato</i>
b) Ferias y festivales	<i>Cohete Lunar</i>
	<i>Festival Sideral</i>
c) Sellos fonográficos	<i>Palmera Litoral</i>
	<i>Zilla Records</i>
	<i>Gemelo Parásito</i>
d) Medios de prensa y generadores de contenido digital.	<i>Banana Colectivo</i>
	<i>Diario de AnaFunk</i>
	<i>Picnic</i>

La técnica elegida para analizar la información producida corresponde al análisis de contenido. Esta técnica se define como “un conjunto de técnicas sistemáticas interpretativas del sentido oculto de los textos” (Andréu, 2001, p.22) y pretende dar cuenta de la composición del contenido presente en las narrativas discursivas de manera manifiesta y latente, en tanto el habla es siempre contextual (Canales, 2013, p.186).

Dimensión	Subdimensión	Indicador
Diferenciación	Afirmación identitaria	Ser parte de la escena
	Negación	Características que diferencian a la escena de otras
Conciencia histórico-normativa	Memoria histórica	Identificación del origen común de la escena
	Referencias presentes	Valores que orientan el desarrollo de la escena
	Proyecto histórico-normativo	<i>Querer-ser</i> y visión de futuro
Conflicto	Tensiones	Focos de conflicto identificados
	Resolución	Posturas respecto al conflicto

5. Resultados

5.1. Diferenciación

La escena propiamente tal solo existe como una referencia común que permite a diferentes escenas locales que desarrollan estilos particulares identificarse como parte de la misma cultura, de modo que es una comunidad imaginada. Así, el *pop de guitarrasse* define como un género compuesto por una gran multiplicidad de estilos unificados en la base moral del indie y la autogestión colaborativa.

De esta manera, el referente estético de la escena se define en su apertura y por lo mismo, el indie pop se define a sí mismo como un género en constante innovación en cuanto no prevalecen patrones de rechazo tan marcados hacia la diversidad sonora de la escena.

Formar parte de la escena significa tener una vivencia significativa en torno a ella y las prácticas sociales en sus espacios de encuentro, de modo que se pueden desarrollar diferentes identidades -con diferentes grados de compromiso- en torno a la escena acorde a las diferencias vivencias que sus actores tienen en relación a ella.

Es por ello que formar parte de la escena puede consistir en ser artista y generar redes en ella, como también en asistir a festivales, ferias de ilustración, formar lazos de amistad con otras personas bajo el mismo contexto o sentirse responsable de las cosas que en ella pasan. Considerando ello, formar parte de la escena no se remite solamente a asistir a espacios físicos, sino también formar parte de su referente de sociabilidad en el espacio virtual al consumir música en plataformas de streaming como Spotify y Youtube, seguir la actualidad de la escena en internet y vincularse con pares en las redes sociales como Facebook e Instagram.⁴

Definir la escena como un referente que permite la común identificación de diferentes escenas locales, supone que la escena está conformada por nichos fragmentados pero articulados en su identificación común. Estos se cohesionan en diversa medida al enunciarse a sí mismos como indie pop/pop de guitarras y vincularse con otros nichos, ampliando las redes de estas escenas hacia la conformación de espacios de encuentro más masivos.

Lo que haría diferente a la escena no son sus prácticas -pues son similares a las de otras escenas- sino el significado que se les da al ponerlas en contexto y dotarlas de narrativas generacionales de clase media, temáticas intimistas y evocación a ritmos y melodías asociables a lo alternativo. De este modo, la escena como referente estético y social puede considerarse una tribu urbana situada en espacios físicos y virtuales y que genera sentido de pertenencia al compartir, proyectar y consumir códigos estéticos.

5.2. Conciencia histórico-normativa

En relación a la conciencia histórico-normativa de la escena, su memoria histórica se construye en torno a la creación de espacios y redes para la circulación de proyectos independientes que pretendían alcanzar masividad sin tener cabida en la industria discográfica de la primera década de los 2000.

El origen de la escena se define en la precariedad y la autogestión, destacando en ello dos elementos democratizadores para la producción y difusión de la música: la grabación casera y las plataformas de internet (redes sociales y streaming).

⁴ Es decir, ser parte de la escena significa participar en ella y que ésta sea importante para uno.

Se identifica a los artistas y sellos fonográficos de esa época como referentes de la escena, ya que fueron los que abrieron camino a la profesionalización de la producción musical independiente. Este modo de producción artístico ha permitido abrir un espacio para el indie-pop chileno en la industria musical y les ha permitido volverse masivos e incluso, firmar por grandes discográficas.

Por ello, el referente moral más importante identificado por los actores en la escena es el profesionalismo. En vista de ello, los proyectos apuntan a suscitar interés de la gente y volverse masivos; como así también se graba y produce bajo un estándar de calidad cada vez más elevado, dejando al lo-fi como una opción político-estética⁵ y no ya como necesidad. Del mismo modo, plataformas de streaming requieren que los contenidos que circulan en el mercado de la música cumplan con ciertos parámetros de calidad, por lo que la profesionalización de la producción se vuelve obligatorio para quienes tienen pretensiones comerciales desde la escena.

En relación a las escenas locales que proliferaron en Santiago durante el período de tiempo comprendido en la investigación, se asocia principalmente al *pop de guitarras* con la escena del sector nor-oriental de Santiago (La Florida y Puente Alto). En este territorio se desarrollaron alianzas colaborativas entre artistas, quienes desde la organización le dieron sentido territorial a los espacios creados⁶ y fueron congregando cada vez mayor masividad. Cabe ser enfático en que, si bien esta escena encontró su referente principal en dicha territorialidad, esto pudo pasar en cualquier otro lugar, de modo que este fenómeno no tiene causas esencialistas sino contingentes⁷.

La escena se expandió territorialmente hacia el centro de la capital y otras regiones del país al mismo tiempo en que se iba haciendo cada vez más masiva y el catálogo de música asociada a la escena se hacía cada vez más robusto. Esto se explica en que la escena opera como referente de sí misma para el desarrollo de nuevos proyectos musicales y la apertura de espacios.

Las tocatas se desplazaron de la casa de los músicos a bares de renombre en el centro de la ciudad, proliferaron ferias de ilustración que generaban un contexto interdisciplinar para las artes ligadas al indie y los proyectos se fueron haciendo cada vez más notorios y

⁵Existe un gran nicho asociado al lo-fi como decisión político-estética. Si bien se reconoce un pasado común asociado al pop de guitarras, su nicho rápidamente se desmarcó de éste en la medida en que se opusieron a su pretensión comercial.

⁶Partiendo por el patio de sus propias casas.

⁷Es decir, no es “necesario” que la escena haya surgido en La Florida y Puente Alto, sino que solamente ocurrió.

populares al ser distribuidos por sellos aventurados en la distribución digital, llegando a generarse un circuito con mucha actividad y aparente cohesión entre los años 2016 y 2017.

El fortalecimiento y la expansión de las redes en torno a la escena indie suscitó la proliferación de una gran multiplicidad de proyectos asociados a ella llevados a cabo por músicos, gestores y seguidores, entre muchos otros actores. Todas ellas identifican un repertorio común de experiencias en torno al valor del profesionalismo y la generación de espacios para llevarlos a cabo.

Además de experiencias locales, se identifican también experiencias extranjeras de sellos fonográficos y sesiones en vivo de gran producción y alcance mediático. Estas fomentan una mayor profesionalización en la escena al operar como referentes para quienes realizan proyectos en torno a la grabación musical, quienes adaptan y resignifican muchas de estas experiencias a la realidad local.

Para ello, los proyectos que se forman en torno a la escena se ven en la necesidad de formar equipos de trabajo sostenibles en el tiempo que permitan responder a todas las necesidades que pretenden resolver y superar la informalidad y el amateurismo con miras a una proyección comercial de artistas de la escena.

En la definición temporal de la escena, se identifica que la cohesión alcanzada en su momento de mayor crecimiento (2016-2017) se quiebra con el fenómeno de las funas masivas (2017-2018), pues al hacerse evidentes las prácticas abusivas que se desarrollaban en ella, muchos de sus referentes pierden legitimidad. Estos conflictos suscitan la ruptura del referente de sociabilidad de la escena, pues numerosas personas (principalmente mujeres y disidencias) se desencantaron y dejaron de sentirse parte de ella.

El quiebre a partir de las funas lleva a lo que aun queda de la escena a reflexionar en torno al futuro y re-definirse acorde a los tiempos.

La discusión sobre qué pretende ser la escena en relación a sus estilos y espacios plantea la posibilidad de desmarcarse del fantasma del pop de guitarras y salir del nicho, ampliando la vivencia musical a nuevas redes y buscar nuevas formas de adquirir masividad.

Para ello, el desafío en el plano estético es el de ampliar y consolidar un espectro de influencias más allá de lo alternativo, incluyendo nuevas referencias asociadas a lo popular; como así también profesionalizar cada vez más la producción musical y el sonido alcanzado por los fonogramas de las bandas que conforman la escena.

Territorialmente, salir del nicho se asocia con la generación de redes más amplias y diversas. La fragmentación de la escena -solo cohesionada de manera relativa en la época de popularidad del pop de guitarras- plantea la pregunta sobre si las escenas locales debiesen cohesionarse o crecer en torno a sus propios referentes y espacios.

En estricto rigor, se asocia la idea de “salir del nicho” con la innovación de prácticas, la profesionalización de la música y la posibilidad de vincularse con otras redes para llegar a un espectro mayor de escuchas.

En este rubro, se atribuye gran potencial al espacio virtual, de modo que se tiende a apostar a desarrollar estrategias de difusión y distribución digital, considerando que las formas de vivir la música hoy en día se basan en la escucha por streaming.

5.3. Conflictos

Teniendo todo lo anterior en consideración, se puede afirmar que los focos de conflicto en la escena radican en las posturas asociadas a la profesionalización de la escena en miras a la masividad comercial; y en las funas que suscitaron el quiebre a gran escala del referente social del pop de guitarras.

Sobre lo primero, se problematiza la capacidad resolutive del indie para poder desmarcarse de lo amateur y encontrar solución a las condiciones adversas propiciadas por la escasez de espacios, la poca cabida en los medios de comunicación de masas y la carencia de una industria desarrollada que favorezca la rentabilidad de una carrera musical. Estas problemáticas no son nuevas para la escena, pues se vienen arrastrando desde su origen y siempre han sido parte de su definición identitaria. Las posturas en consisten entre a) quienes defienden la idea de proyectar a las bandas de la escena con miras a la comercialización y abrirse paso en la industria musical; y b) quienes asumen que el garante de autenticidad del indie es su marginación de la industria, adoptando el lo-fi como postura estético-política.

El segundo foco de conflicto radica en las denuncias por prácticas abusivas en la escena y las repercusiones que tiene el quiebre del referente social de la escena, siendo un actor relevante la figura del *funado*. Si bien a lo largo de la historia, numerosas veces se han asociado prácticas abusivas a la figura del ídolo musical, principalmente desde el feminismo se ha conseguido declarar muchas conductas antes normalizadas como inadmisibles. Por ende, los funados pierden su legitimidad en la escena y son expulsados socialmente de ella.

Cabe plantear que una funa no solo repercute en el funado y en la situación denunciada, sino también en su impacto mediático. En la deliberación pública de la escena se abre el debate sobre la predominancia de su función punitiva por sobre la formativa y en la repercusión que genera en les denunciantes, lo que convierte a este tópico en el foco de problemas más polémico y mediatizado en la escena⁸.

La postura predominante en quienes realizan las denuncias recalca que las funas no son un fin en sí mismas ni una sumatoria de hechos aislados, sino la manifestación de un hito organizacional en la escena, la cual se politiza en torno a las problemáticas de género que se vivencian en la escena musical al mismo tiempo en que en Chile se ha posicionado el feminismo en el debate público.

Esto permite pensar que la causa feminista permite dinamizar la organización política en la escena y por tanto, proyectar el trabajo colectivo de quienes aun sienten identificación con la escena para la superación de otras problemáticas, como la inequidad de género en la música o la creación de protocolos contra el acoso en los espacios de esparcimiento en búsqueda de convertirlos en espacios seguros para el encuentro y el goce estético colectivo.

6. Reflexiones finales

Una vez respondida la pregunta de investigación, resulta productivo reflexionar en torno a que cosas pudieron faltar y las líneas de investigación que se abren a futuro.

En primer lugar, se formula la siguiente pregunta: ¿Qué hay de identidad sociomusical en la propuesta? Los hallazgos permiten afirmar que no existe la identidad de la escena como algo propiamente tal, sino que existen múltiples formas de vinculación en torno a la escena, las cuales permiten a sus diversos actores reconocerse como parte de una colectividad o comunidad imaginada sociomusical

La vinculación siempre se da desde una posición situada y los actores entrevistados son solo una parte de la escena, por ende los discursos sistematizados corren el riesgo de estar sesgados hacia ciertas formas de vinculación por sobre otras. En esa línea, los principales ausentes de la muestra son los propios músicos y el público.

¿Qué podrían haber aportado otros actores relevantes que no fueron considerados en la muestra? Probablemente, los músicos dirían que el indie pop es más una etiqueta que se

⁸Y siendo más honesto y preciso, en varias escenas.

pone desde fuera y que ellos solo tocan y se juntan con gente que está en situaciones similares a las suyas.

Por su parte, la relación del público con la escena es contingente. Éste puede escuchar varias cosas a la vez, pero cuando desarrolla una vivencia significativa en relación a la escena y encuentra su espacio en ella, construye sentido de pertenencia y por ende, identidad indie pop. Así, en la identificación con la escena, sus sonidos y sus prácticas sociales, el público se convierte en fan (y por ende, en la des-identificación, el fan deja de reconocerse como parte de la escena y se abre a nuevas vivencias sociomusicales).

Sobre esto, se propone la siguiente caracterización de actores para tener en consideración en investigaciones de este tipo:

- a) **Artistas/Bandas:** actor central de la escena; en torno a su música se genera el espacio de encuentro.
- b) **Sellos fonográficos:** entidades encargadas de generar un catálogo común y reconocible asociado a una escena en particular. Se encargan de generar un trabajo orgánico de posicionamiento de las bandas.
- c) **Medios de comunicación:** su labor consiste en dar cobertura mediática a los proyectos musicales, permitiendo darles mayor visibilidad y reconocimiento al cubrir sus actividades como hechos noticiosos. También se encargan de generar contenidos audiovisuales, como sesiones en vivo para promocionar a las bandas.
- d) **Organizadores de ferias y festivales:** encargados de organizar espacios de encuentro en torno a la música en vivo. Generan el contexto de sociabilidad presencial más relevante en torno a una escena. Aquí la gente se conoce y reúne para experimentar el goce estético y la experiencia de colectividad en torno a la música.
- e) **Apoyo organizacional:** entidades dedicadas a labores de apoyo y gestión estratégica para el desarrollo de proyectos musicales. Se pueden incluir en ellas labores de management, prensa y booking.
- f) **Trabajadores de soporte técnico:** sonidistas, iluminadores, visualistas, facilitadores de equipos, etc. Son gente que no necesariamente adscribe a la identidad indie, sino que solo se remiten a hacer su trabajo.
- g) **Público/Fan:** gente que escucha la música y participa en los espacios de la escena. Es el actor más numeroso y el que tiene la relación más contingente con la música.

Cuando la música genera identificación, el público se convierte en fan y se vincula con otras personas alrededor de ella.

También se asume de manera autocrítica que hubiese sido conveniente profundizar más en la precisión de los elementos que definen la estética alternativa asociada al indie pop. Si bien se enuncia en relación a la multiplicidad de estilos admisibles en torno a ella, falta dotarlo de mayor contenido, haciendo énfasis en los motivos líricos de las canciones emblemáticas de la escena, para poder caracterizar con mayor precisión la temática narrativa del indie pop.

Así, más allá de las pistas que entrega el saber que la lírica de la escena está dotada de narrativas generacionales ligadas a la clase media, el tránsito hacia la adultez y la evocación territorial de habitar la periferia urbana, en este trabajo no se logra precisar *de que se trata el pop de guitarras*.

Proyectando esta investigación a futuro, es posible enumerar una serie de líneas de investigación que se abren al vislumbrar los hallazgos y el rendimiento del modelo teórico propuesto.

En primer lugar cabe resaltar la importancia de comprender las escenas musicales como referentes estéticos y de sociabilidad al mismo tiempo, como así también explorar el potencial del concepto de escena para hacer referencia a espacios físicos -locales y translocales- y virtuales, entendiendo que todos estos planos suceden de forma emergente y simultánea.

El concepto de escena musical ofrece la posibilidad de estudiar el fenómeno de la formación de colectivos en torno a la música en diferentes dimensiones, lo que puede aplicarse más allá del indie pop, sobre todo considerando que lo que vuelve diferente a esta escena de otras es el significado que se le da a las prácticas (las cuales no son en estricto rigor diferentes a las que se desarrollan en otras escenas).

En relación a lo planteado en las entrevistas, un foco de interés para una futura investigación puede ser la proyección de los sellos musicales ante el advenimiento hegemónico de la vivencia de la música en el espacio virtual⁹. En reiteradas ocasiones los sellos entrevistados plantean que sus labores apuntan cada vez más a la distribución y marketing digital en torno a catálogos comunes, lo que da cuenta de que cada vez más los sellos funcionan como distribuidores digitales. En vista de ello, resulta interesante problematizar cómo se asume esta labor y el profesionalismo que requiere en cuanto se

⁹Esto ocurrió antes de lo pensado a raíz de la pandemia en 2020.

enmarca dentro de la tarea declarada de salir del nicho, aun cuando también existen sellos que en oposición a esta postura declaran no estar interesados en ello.

También se pueden problematizar las posibilidades de desarrollar una carrera rentable en torno al indie pop, pues si bien el modelo actual permite a numerosos proyectos artísticos la posibilidad de existir y comercializarse, no garantiza la posibilidad de generar ingresos suficientes como para que los artistas puedan vivir de ello. Por ello, salir del nicho también se entiende como la búsqueda de oportunidades más amplias para poder realizar una carrera artística sostenible y rentable con miras hacia industrias que abren más posibilidades.

Este es el caso de los artistas que en la década pasada surgieron desarrollando sus proyectos en torno a este modelo para luego, durante la presente década, emigrar a México o España para dar el salto a la gran industria mediante la firma con sellos transnacionales como Sony. Sobre ello, se observa que la industria mainstream se nutre del indie al abrirle espacio a los proyectos que han logrado mayor alcance y renombre, lo que pone en jaque a los sellos independientes que ven en el trabajo de estos su mayor posibilidad de generar ingresos.

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

En último término, frente a la pregunta acerca de qué fenómeno de la sociedad chilena permite entender esta investigación, podría decirse que da una pista interesante acerca de la relación que se establece entre figuras públicas y referentes. Las funas se insertan en una narrativa generacional que deja obsoleta la idea del músico como un ídolo incondicional al que se le permiten prácticas catalogadas como indebidas.

Finalmente y a modo de cierre, resulta necesario hacer la reflexión en torno a lo que significa investigar un objeto de estudio al mismo tiempo en que el investigador forma parte de él. Al estar involucrado en la escena, muchas cosas se dan por entendidas tácitamente entre investigador y entrevistados, pues existe un mutuo reconocimiento como parte de lo

mismo y por ende, hay códigos que no se hacen explícitos porque se sobreentienden. Esto es ventajoso y desventajoso al mismo tiempo, pues aunque el entendimiento se facilita, muchas cosas pueden no informarse por asumir el entrevistado que se dan por entendidas. Por eso es importante que los investigadores sean lo más explícitos posibles a la hora de preguntar por contenidos específicos, pues hay que tener en consideración siempre que es muy probable que quien lea esta investigación desconozca el mundo sobre el que se trata¹⁰.

A raíz de lo mismo, también es posible que pueda existir un sesgo hacia la emocionalidad del propio autor. Al investigar sobre la experiencia significativa de uno mismo en torno a colectividades sociomusicales, siempre se corre el riesgo de que lo que se presenta esté permeado por el propio deseo y postura de quien escribe.

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

7. Bibliografía

Andréu, J. (2001). *Las técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada*. Obtenido de <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>

Armenta López, M. (2015). Etnicidad y sonido: Nosotros y los otros a partir de la música. 2° *Encuentro Nacional de Gestión Cultural. Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural*. Tlaquepaque, Jalisco, México.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 223-234.

¹⁰Por ejemplo, es muy posible que gente que no esté familiarizada con las bandas de la escena investigada sientan que les falta contexto para entender lo que se presenta en los hallazgos. Quizás pueda ser una buena alternativa la creación de playlists curadas por el investigador a modo de anexo en las investigaciones sociomusicales.

-
- Canales, M. (2013). Análisis sociológico del habla. En M. Canales, *Escucha de la escucha. Análisis e interpretación en la investigación cualitativa* (págs. 171-188). Santiago: LOM Ediciones.
- Cayo, C. (2015). *Micrófono Abierto: Historias y canciones del pop chileno independiente de la última década*. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.
- Entwistle, G., Ríos, R., & Lozada, I. (2012). Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales. *Punto Cero, Año 17 N°25*, 47-54.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En C. (Editor), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (págs. 413-435). Madrid: Trotta.
- González Tolosa, D. (s.f.). *La música como texto, el indie como subcultura. Un acercamiento desde la teoría subcultural a la escena indie en México a partir del análisis de dos revistas: Marvin e Indie Rocks! (Tesis de Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades)*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar 34*, 25-33.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.
- Martínez Noriega, D. (2009). Identidad, juventud y música pop. *Tramas 31*, 169-184.
- Pequignot, B. (2017). La sociología del arte y de la cultura en Francia, balance de una trayectoria. En M.Facuse, & P.Venegas, *Sociología del Arte. Perspectivas Contemporáneas* (págs. 31-60). Santiago: RIL Editores.
- Tamayo, S., & Wildner, K. (2005). Espacios e identidades. En S. Tamayo, & K. Wildner, *Identidades Urbanas* (págs. 11-34). México DF: UNAM.
- Tapia, J., & Hernández, D. (2017). *Es difícil hacer cosas fáciles. Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago: Los Libros de la Mujer Rota.
- Zavala Lagos, G. (2017). *Generación de música independiente en el Chile actual. El caso la comuna de La Florida y Puente Alto (2010-2016)*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas.
-