



Facultad de Humanidades
Instituto de Sociología
Carrera de Sociología

**Análisis descriptivo de Nuevas Prácticas Culturales
Juveniles: el caso de jóvenes músicos de rock,
pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y
altos, de Santiago de Chile**

MEMORIA DE GRADO PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA Y
TÍTULO PROFESIONAL DE SOCIÓLOGA.

MARÍA IGNACIA DÍAZ SIEFER

PROFESOR GUÍA:
DR. NELSON MORALES LAZO

Enero 2013

“En verdad, si no fuera por la música, habría más razones para volverse loco”
(Piotr Ilich Tchaikovski)

*Dedicada a mis padres Rienzi e Isabel,
y a mis abuelos
Enrique Siefer Eiler y Olivia Navarro,
por su infinito amor, e incondicional apoyo,
en todas las cosas que he emprendido.*

Agradecimientos

En muchos casos – tal vez la mayoría – la realización de una tesis se ve como una tarea muy larga, y a veces inalcanzable. Son muchos los periodos en que las que sensaciones como el agotamiento, desesperación y frustración entorpecen y dilatan este proceso.

Personalmente creo que cualquier investigación, por muy pequeña que ésta sea, necesita la participación de más de una persona, y este caso no es la excepción.

Son muchas las personas a las que debo agradecer la realización de esta tesis. Llevar a cabo esta tarea implicó muchos momentos en los que fue necesario el apoyo de ellas, las cuales se transformaron en personas partícipes indiscutibles de este proceso. Sin ellas probablemente las cosas habrían sido muy diferentes.

Es por eso que a todas ellas les agradezco enormemente su presencia, apoyo y compañía.

Ahora bien, en primer lugar quiero agradecer a mis padres: Rienzi Díaz e Isabel Siefer, por su apoyo incondicional en todas las cosas que me he propuesto, y por entregarme todas las herramientas para poder estar en donde estoy.

En segundo lugar quiero dar las gracias a mi profesor guía: Nelson Morales Lazo, por todo su apoyo en esta ardua tarea, sobre todo en el proceso de finalización de ésta, el cual no estuvo ausente de dificultades. Muchas gracias por poder contar con usted.

En tercer lugar quiero agradecer a Nicolás Rojas Pedemonte, por su apoyo desde la lejanía (México) y sus constantes palabras de ánimo para llevar a cabo esta investigación. Él fue un gran colaborador en la elaboración de ésta, a través de sus ideas, su conocimiento y palabras de motivación.

A la vez, quiero agradecer a personas que me acompañaron y apoyaron cotidianamente durante todo este proceso. Con esto me refiero a mis compañeras sociólogas y amigas: Francisca Garay y Paula Bork, por su apoyo, sus consejos y eterna compañía. Estoy feliz de haber podido compartir con ustedes tantos momentos – de toda índole – durante todo nuestro proceso de formación.

Lo mismo digo para mis amigas y compañeras de departamento en Santiago: Daniela Cornejo y Bernardita Ihnen, y mi amigo Maximiliano Tham. Gracias por todas las veces que escucharon y contuvieron, sobre todo en los periodos de mayor tensión.

También quisiera agradecer a todos los músicos entrevistados por su buena disposición y colaboración a mi investigación. Gracias por su tiempo y generosidad al compartir una importante parte de sus vidas conmigo.

Finalmente agradecer a mi familia y el resto de mis amigos, los cuales no han sido nombrados en esta página, pero siempre estuvieron ahí para escucharme, leerme y estar conmigo, como en muchos otros momentos de mi vida.

Resumen

El siguiente estudio se orienta hacia la Sociología de la Cultura y la Sociología de la Juventud, además de estar relacionado a la teoría de los capitales de Pierre Bourdieu, y las trayectorias sociales.

Su principal objetivo es conocer y describir las prácticas juveniles de hoy en día, acotadas al discurso de jóvenes de estratos socioeconómicos medios-altos y altos, que se dedican a la música rock, en su composición y ejecución.

Por tanto, esta investigación se enmarca en el análisis de estos jóvenes y los discursos manifestados en sus producciones musicales, para así llegar a comprender las transformaciones acontecidas tanto en el ámbito de las relaciones juveniles, como en las del campo de la música en Chile.

Palabras clave: Música, Rock, Jóvenes, Cultura, Culturas juveniles, Prácticas Juveniles, Contracultura, Industrias Culturales, Producción Cultural, Consumo Cultural, Trayectorias juveniles, Habitus, Capital Cultural, Distinción Social, Individuación.

Índice

Capítulo 1.....	8
1.1 Introducción.....	8
1.2 Problematización.....	10
1.3 Objetivos.....	14
1.3.1 Objetivo General.....	14
1.3.2 Objetivos Específicos.....	14
1.4 Relevancias de la Investigación.....	15
1.4.1 Relevancia Teórica.....	15
1.4.2 Relevancia Metodológica.....	15
1.4.3 Relevancia Práctica.....	15
Capítulo 2. Marco Teórico.....	17
2.1 Breve acercamiento a la Teoría de los Capitales de Pierre Bourdieu.....	17
2.1.1 Espacio Social y Campo.....	17
2.1.2 Capitales.....	18
2.1.3 Habitus.....	20
2.2 Elementos teóricos y conceptuales en torno a la noción de Juventud.....	22
2.2.1 Juventud como categoría etaria.....	24
2.2.2 Juventud como un proceso de Construcción Social.....	24
2.2.2.1 Juventud como un periodo de cambios.....	27
2.2.2.2 Juventud como grupo unificado.....	28
2.2.2.3 Juventud como contracultura.....	29
2.2.2.4 Juventud en un contexto de lucha de clases.....	29
2.2.2.5 Juventud como tribalización de la sociedad.....	30
2.2.3 Juventud en la Actualidad.....	32
2.3.4 Trayectorias Juveniles y estructuras de transición.....	33
2.3 Aproximaciones hacia los conceptos de Cultura hegemónica, Industrias Culturales y Contra-culturas.....	36
2.3.1 Cultura como concepto genérico.....	36
2.3.2 Cultura en el periodo de Globalización.....	39
2.3.3 Culturas Juveniles y Microculturas.....	41
2.3.4 La música como fenómeno cultural.....	43
2.4.1 Antecedentes y origen del Rock.....	44
2.4.2 Precursores del Rock.....	46
2.4.3 El Rock como contracultura.....	47
2.4.4 El Rock en Latinoamérica.....	51
2.4.5 El Rock en Chile.....	53
Capítulo 3. Marco Metodológico.....	60
3.1 Tipo de Diseño: Cualitativo.....	60
3.2. Tipo de estudio: Estudio de Caso.....	60

3.4 Tipo de muestreo: selección, universo y muestra.....	61
3.5 Recolección de Datos	62
3.6 Técnica de Análisis	63
Capítulo 4. Análisis de Resultados	64
4.1 Primeras aproximaciones a la música y el rock.....	64
4.1.1 Acercamiento a la música	64
4.1.2 Acercamiento al rock y derivados	66
4.1.3. Formas de aprendizaje musical	68
4.2 Inserción en el campo de la música	71
4.2.1 Campo de la música en el Chile del Siglo XIX	71
4.2.2 Trayectoria y participación en bandas.....	80
4.2.3 Relaciones entre músicos dentro su propio circuito	81
4.3 Representaciones sobre la Música	85
4.3.1 Medio artístico y de expresión.....	85
4.3.3 Fuente de Trabajo.....	87
4.4 Composición y letras.....	89
4.4.1 Motivaciones y expectativas al momento de componer.....	89
4.4.2 Temáticas de las letras	92
4.5 Representaciones Políticas.....	97
Conclusiones.....	99
Referencias Bibliográficas	108
ANEXOS	112

Capítulo 1.

1.1 Introducción

En el marco de las sociedades de información y comunicación se constituye una vía importante de acceso al espacio de lo público para amplios sectores que han estado privados de expresión en estos espacios. “Las redes globales de intercambios instrumentales conectan o desconectan de forma selectiva individuos, grupos, regiones o incluso países según su importancia para cumplir las metas procesadas en la red, en una corriente incesante de decisiones estratégicas” (Castells, 1996, p.3).

Hablamos de una ciudadanía global y descentrada, imposible de agrupar en grandes unidades o partidos, deseosa de mantenerse como multiplicidad de actores que concurren a oponerse enérgicamente a las formas dominantes de la racionalidad económica, política, financiera y a la estandarización cultural. Una malla inexplicable de solidaridades transnacionales donde grupos de un punto del planeta apoyan las causas nobles y locales, periféricas y utópicas de grupos en el otro extremo del planeta. Pero esto trae sus vicios: estar afuera de la red es ser simbólicamente inexistente.

De ello se sigue una división fundamental entre el instrumentalismo abstracto y universal, y las identidades particularistas de raíces históricas. Nuestras sociedades se estructuran cada vez más en torno a una posición bipolar entre la red y el yo. En este proceso la fragmentación social: se extiende, ya que las identidades se vuelven más específicas y aumenta la dificultad de compartirlas (Castells, 1996, p.4).

Nos encontramos, entonces, en un mundo globalizado e interconectado de forma instantánea, *extraterritorializado*, donde poco a poco *lo propio* se ha ido perdiendo, llevando entonces a buscar nuevas formas de organización, de identificación y manifestación.

En particular, los *jóvenes*, grupo al cual pretende enfocarse este estudio, también han sufrido cambios en su forma de concebir el tiempo y relacionarse con el mundo y la cultura. Estas nuevas generaciones no sólo se encuentran en un mundo globalizado, digitalizado y con mayor facilidad de acceso a la información y comunicación, sino que además se caracterizan por ser parte de un proceso en donde se ha generado una “erosión de las fronteras tradicionales entre los sexos y los géneros, y donde también aparecen nuevas formas de exclusión social” (Sepúlveda: 2005, p.26).

Dentro de este de marco, los jóvenes buscan entonces, nuevas formas de relacionarse, de buscar su identidad, de manifestar su visión tanto del mundo como de su realidad social. Si observamos cualquier sociedad occidental, vemos en ellas gran variedad de grupos juveniles identificados con un sinnúmero de cosas relacionadas a las formas de vestirse, hablar, elegir música para escuchar, programas televisivos o películas para ver, personas a las cuales idolatrar. La gran variedad en la oferta cultural hoy en día ha generado a la vez una gran diversidad de gustos y estilos dentro de los grupos juveniles los cuales de cualquier forma que lo manifiesten comparten un fin común: buscar un grupo en el cual identificarse y construir su identidad, ser escuchados y dejar huella en el mundo.

En un mundo de flujos globales de riqueza, poder e imágenes, la búsqueda de identidad, colectiva o individual, atribuida o construida, se convierte en la fuente fundamental del significado social (Castells, 1996, p.3).

De lo recién expuesto surge una inquietud personal al momento de escoger la problemática a seguir en este estudio, la cual no está enfocada a todos los grupos de jóvenes de hoy en día, si no que pretende enfocarse en un grupo de jóvenes que reúna una serie características en particular: una de ellas es dedicarse a la música, ya sea a través de la composición, la escritura, y posterior ejecución de sus producciones musicales; la otra es ser parte de grupos pertenecientes a estratos socio-económicos altos y medios-altos de nuestro país, punto interesante a la hora

de generarse cuestionamientos en torno a un mundo en el cual ellos son considerados *privilegiados*.

1.2 Problematización

Durante los últimos quince años, tanto en Chile como en el resto del mundo occidental se han experimentado una serie de cambios en la industria musical. Con los cambios en el mercado, producidos principalmente por la masificación de las Nuevas Tecnologías de Información y Comunicaciones (NTIC's), en especial de internet, no sólo se produjo una caída generalizada de los sellos discográficos, sino que también una fragmentación de la industria musical, que ha llevado a la aparición tanto de diversos nichos, como a la búsqueda de nuevas formas de producción y difusión de su música.

La industria disquera a gran escala, representada por las filiales locales de compañías transnacionales mantuvo hasta fines de los años '90 una participación de importancia en los repertorios de música chilena publicados año a año. Cinco o seis de estas disqueras monopolizaban además la mayoría absoluta de las ventas generales, entre EMI, Sony, Warner, Universal, y las desaparecidas BMG, y PolyGram. (CNCA, 2012).

Hoy, gracias a un catastro de la producción discográfica nacional entre noviembre de 2010 y noviembre de 2011 – cabe destacar, el primero en su tipo llevado a cabo en nuestro país – publicado a comienzos del año 2012, por el Consejo Nacionales de las Artes y la Cultura (CNCA), podemos observar que la presencia de estos sellos se da sólo en un 5% de la producción anual de nuevos títulos en música chilena. El resto del total – 730 discos – se desglosa en un 8% perteneciente a sellos corporativos, un 60% a sellos independientes; y 27% a músicos individuales o autoediciones (CNCA, 2012).

Uno de los hechos más llamativos de la producción musical de los últimos años es la importancia que han desarrollado las disqueras independientes. A través de una

definición del CNCA, se entienden como tales a los sellos definidos por una gestión autónoma y por la capacidad, en los casos más avanzados, de establecer alianzas eficaces con diversos actores del mercado (un repertorio variado de ese tipo de opciones incluye fondos culturales estatales, auspicios de marcas, tratos con productores musicales extranjeros, alianzas con sellos independientes internacionales, presencia en plataformas digitales globales, etc.) para desarrollar sus catálogos (...). Un índice igualmente significativo lo viene a dar el contingente de creadores que publican sus trabajos de forma individual además de independiente. Producciones particulares, autoediciones o “músicos sin sello” son algunos de los nombres que caben a estos creadores (CNCA, 2012).

Para el caso de la producción de sellos independientes, un 17% se da a través de *netlabels* (es decir, sellos de contenido exclusivamente digital y disponible para su descarga gratuita) y un 43% de sellos independientes convencionales, con repertorios para la venta y formatos tanto físicos como digitales. Es un panorama del todo coherente con la amplia variedad de estos repertorios, que incluye desde música folclórica, *world music* y “cantautores” hasta variantes llamadas “de nicho” o *underground* como rap, música electrónica, música experimental, *hardcore*, metal, rock progresivo y otras (CNCA, 2012).

Chile hoy es un país que conoce una expansión relevante del mercado, que tiende a convertirse en uno de los principios organizativos de la vida social. (CNCA, 2005)

A través de un estudio realizado en conjunto por el INE y el CNCA el año 2004, se pudo apreciar que los niveles y posibilidades de acceso a la cultura han cambiado radicalmente, lo que es reconocido por los chilenos. Sin embargo, se revela también la inexistencia de una inequidad en el acceso a los bienes y servicios culturales si se excluye la televisión y la radio. En efecto, más del 93% de la población del sector socioeconómico bajo tiene un consumo cultural mínimo o bajo, es decir, se limita a escuchar radio, ver televisión y eventualmente leer periódicos o escuchar música.

Por oposición, el 83% del sector socioeconómico alto tiene un consumo cultural medio y alto (CNCA e INE, 2004).

En específico, y relación a la práctica cultural a la que está enfocada este estudio, es decir la música, para el año 2011, el 92,5% de los chilenos declaró escuchar música, siendo ésta la actividad cultural más practicada y con mayor transversalidad en la sociedad chilena contemporánea (CNCA, 2011) Las formas para acceder a ésta son diversas: radio, televisión, cd's, conciertos y – por sobre todo - internet.

Es más, con la aparición del formato digital, no sólo las ventas de unidades de CD – que durante la década anterior dominaba el mercado musical – disminuyeron en un 62,3% durante los años 1996 y 2006 (CNCA, 2010), sino que se ha producido toda una revolución y reestructuración en la industria musical chilena.

En particular, el rock (género musical al que está enfocada este estudio) es uno de los estilos más practicados y escuchados, pero la preferencia de éste, para ambos casos, está altamente ligada a un carácter socioeconómico, donde su mayor presencia se da en el sector ABC1 (30,1%), porcentaje que va decreciendo hacia los estratos más bajos (sólo tiene un 3,4% de presencia en el estrato socioeconómico E) (CNCA, 2011).

Ahora bien, ya teniendo un pequeño panorama de lo que a campo de música en Chile se refiere, y tomando en cuenta al sociólogo inglés - especialista en música y en especial Rock – Simon Frith, quien dice que la música popular existe, y que se rige por condiciones sociales y comerciales, es decir, gracias a productores y consumidores (Frith, 1987), es que llegamos al punto específico de esta investigación: las producciones musicales de rock, de los últimos siete años en nuestro país, realizadas por jóvenes músicos, pertenecientes a sectores sociales medios-altos y altos de nuestro país, y que están lejos de los grandes sellos corporativos, pero sí muy cerca de los sellos independientes y/o de la autogestión de sus propias composiciones.

Por tanto, “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (Hall, 1996, p.184).

“Ese es el punto en que la música se convierte en una importante área de estudio: ¿qué pasa con nuestros supuestos sobre la identidad posmoderna cuando examinamos una forma en la cual el sonido es más importante que la vista, y el tiempo más importante que el espacio; cuando el «texto» es una ejecución, un movimiento, un flujo; cuando no «se representa» nada?” (Frith en Hall, 1996, p.185).

Y es a raíz de esa inquietud, y de lo recién expuesto, que se desprende la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuál es el discurso de jóvenes músicos de rock, de Santiago, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos, en relación a sus producciones musicales?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Conocer y describir el discurso de jóvenes músicos de rock, de Santiago, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos, en relación a sus producciones musicales.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Describir si existe un discurso crítico jóvenes músicos de rock, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos, de Santiago, en relación a la realidad chilena.
- Conocer las motivaciones que llevan a los jóvenes músicos de rock, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos, de Santiago, a componer y escribir canciones.
- Describir la percepción que tienen jóvenes músicos de rock, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos de Santiago, respecto al campo de la música en Chile.
- Indagar en los tipos de relaciones que se generan entre jóvenes músicos de rock, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos, de Santiago, en torno a sus prácticas musicales.
- Conocer y describir el significado que le dan, jóvenes músicos de rock, de los últimos siete años (2005-2012), pertenecientes a estratos socioeconómicos medios-altos y altos, de Santiago, a la música, como parte de sus vidas.

1.4 Relevancias de la Investigación

1.4.1 Relevancia Teórica

Esta investigación contribuye a profundizar en conceptos y temáticas relacionadas, principalmente a la Sociología de la Cultura y Sociología de la Juventud, en cuanto a cómo son las prácticas juveniles actuales, y su relación elementos culturales y micro-culturales.

Por otra parte, también se genera un diálogo entre estos conceptos, y los relativos a los temas de estructura social, capitales, y trayectorias sociales; lo que permite dilucidar las fuertes relaciones en éstos. Dentro de este aspecto se destacan los conceptos de moratoria social y trayectorias sociales, como un nexo entre unos y otros.

1.4.2 Relevancia Metodológica

Desde una perspectiva metodológica, este estudio tendrá una aproximación hacia jóvenes músicos, a través de entrevistas que apuntan al conocimiento de sus trayectorias de vida, las cuales son consideradas propicias al momento de entablar sus dinámicas sociales y estructurar sus discursos.

La trayectoria se vuelve crucial a la hora de reconstruir historias de vida, y generar lineamientos entre éstas.

Además, la participación de los músicos a través las entrevistas como primera fuente de análisis de su relación con la música y la creación de sus canciones, dará una visión mucho más acabada e integrada de sus producciones musicales a la investigadora. Esto apoyado de la lectura de algunas de las letras.

1.4.3 Relevancia Práctica

En términos prácticos, esta investigación permitirá ampliar el conocimiento en un campo no tan explorado dentro de Chile: el de la música. A la vez – este estudio – estará relacionado a las prácticas juveniles de hoy en día, las cuales, debido a las transformaciones que han sufrido durante los últimos años, se hacen interesantes de investigar; y más aún si consideramos que siguen en constante cambio.

El hecho de que indagar en campos no tan conocidos permite enriquecer el conocimiento y, a la vez, la conciencia, en torno a éstos; lo cual, a futuro, puede llegar a generar cambios y mejorías de sus falencias.

Capítulo 2. Marco Teórico

2.1 Breve acercamiento a la Teoría de los Capitales de Pierre Bourdieu

En relación al tema de los capitales, se usara principalmente la teoría de Pierre Bourdieu, quien aparte de tomar algunas ideas de Karl Marx en relación al concepto de capital, agregó dos nuevas variantes a éste: *el Capital Cultural y Capital Simbólico*.

2.1.1 Espacio Social y Campo

Primero hay que considerar que para Bourdieu los individuos (a los cuales denomina *agentes*) se desarrollan y entablan relaciones en diferentes campos dentro del *espacio social*, el cual es entendido por el sociólogo como “un conjunto de relaciones o un sistema de posiciones sociales que se definen las unas en relación a las otras.” (Bourdieu, 2000, p.4). Es decir, las personas se encuentran en un espacio determinado en constante interacción, en donde se ponen en práctica esas disposiciones que *se definen históricamente*. A la vez, los espacios sociales que están compuestos por diferentes campos – por ejemplo: político, económico, entre otros – son también definidos como “un sistema de diferencias en el que el valor de cada posición social no se define en sí misma, sino que se mide por la distancia social que la separa de otras posiciones, inferiores o superiores” (Bourdieu, 2000, p.7)

Ahora bien, lo que permite medir esa diferencia entre un agente y otro, dentro de cada campo social es lo que Bourdieu denomina, basándose en un concepto clásico de Marx, *capital*, el cual es “la condición de entrada en cada campo social, y el objeto y el arma de la actividad de dicho campo” (Bourdieu, 2000, p.7). Es así como entonces se produce una especie de competencia que está determinada por los capitales que cada agente posee y usa para su beneficio y permanencia dentro de un determinado estrato a través de diversos tipos de *negociación*.

2.1.2 Capitales

Bourdieu distingue cuatro formas de capitales dentro de cada campo social: capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico.

El *capital económico* “es directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad” (Bourdieu, 2000, p.135)

Si bien, para tener poder, es necesario tener un mayor capital económico, Bourdieu ha demostrado que tanto el *capital social* como el cultural son indispensables para entablar relaciones de dominantes – dominados, y ejercer algún tipo de supremacía o poder de una persona sobre otra.

El *capital cultural* puede presentarse de “tres formas o estados: interiorizado o incorporado, objetivado, e institucionalizado” (Bourdieu, 2000, p.136). En el primer estado hace referencia a un proceso por el cual una persona, a través de la enseñanza y el aprendizaje, va incorporando conocimiento.

“Esto implica un coste personal que se <<paga con la propia persona>>. Lo cual quiere decir, ante todo, que uno invierte tiempo, pero invierte también una forma de afán (líbido) socialmente construido, el afán del saber, con todas las privaciones, renunciaciones y sacrificios que pueda comportar.” (Bourdieu, 2000, p.139)

Se puede decir entonces que el *capital cultural* en su estado interiorizado se hace parte de la persona y termina en cierto modo definiéndola, pues es parte de su vida, algo que simplemente se incorpora por el simple hecho de existir y que “queda determinado para siempre por las circunstancias de su primera adquisición” (Bourdieu, 2000, p.140), las cuales están ligadas al entorno, la época, clase social, etc. Su forma de transmisión es a través de la *herencia social*, la cual no es algo visible, la cual también se combina con una singularidad biológica, propia de cada persona.

“El capital cultural suele concebirse como capital simbólico (el cual será precisado más adelante); es decir, se desconoce su verdadera naturaleza como capital y, en su lugar se reconoce como competencia o autoridad legítima que debe esgrimirse en todos los

mercados en todos los mercados en los que el capital económico no goza de reconocimiento pleno.” (Bourdieu, 2000, p.142)

El *capital cultural objetivado* se refiere a la materialización del *capital cultural incorporado*, o sea la conformación de *bienes culturales*, como por ejemplo pinturas, libros, instrumentos, etc., los cuales pueden ser transferibles, aunque como aclara Bourdieu:

“Lo que se transfiere es sólo la propiedad legal, puesto que el elemento que posibilita la verdadera apropiación no es transferible, o al menos no necesariamente. Para la verdadera apropiación hace falta disponer de capacidades culturales que permitan siquiera disfrutar de una pintura o utilizar una máquina, o sea capital cultural incorporado.” (Bourdieu, 2000, p.146)

Lo que pretende decir lo recién señalado es la importancia que tiene el capital cultural incorporado dentro del objetivado, pues por mucho que se tenga el objeto en particular, si no se sabe hacer uso de éste pierde de alguna forma su valor.

La tercera forma en la cual se manifiesta el capital cultural es la *institucionalizada*, esto quiere decir, a través de títulos conocidos y reconocidos de forma legal dentro de un sistema social, como por ejemplo el “título académico, el cual es un certificado de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado.” (Bourdieu, 2000, p.146)

El *capital cultural institucionalizado*, es en cierta forma independiente de la persona, pero a la vez le genera un reconocimiento por la posesión de cierto grado de capital cultural, por ejemplo el mismo título académico recién mencionado reconoce años de estudio en relación a un tema, o los títulos escolares, los cuales avalan años dedicados al aprendizaje infantil y/o juvenil.

Ahora bien,

“Dado que el título es producto de una conversión del capital económico en capital cultural, la determinación del valor cultural del poseedor de un título, respecto de otros, se encuentra ligada indisolublemente al valor dinerario por el cual puede canjearse a dicho poseedor en el mercado laboral.” (Bourdieu, 2000, p.147)

Y es que finalmente lo que le da sustento al capital cultural institucionalizado es su capacidad de conversión en capital económico, o sea la obtención de beneficios

materiales a propósito de la inversión previa a la generación y acumulación de capital cultural, o sea el coste personal al que se aludía anteriormente, tendrá también su recompensa, o ganancia posterior.

El *capital social* “está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones, más o menos institucionalizadas, de conocimiento y reconocimiento mutuos. O sea, la pertenencia a un grupo.” (Bourdieu, 2000, p.148)

Por último, el *capital simbólico* es considerado como “cualquier forma de capital en tanto que es representada, es decir, aprehendida simbólicamente, en una relación de conocimiento o, más precisamente, de desconocimiento y reconocimiento” (Bourdieu, 1992b, p.94)

2.1.3 Habitus

Para Bourdieu el *habitus*, que generalmente se entiende y/o traduce como hábito o costumbre es “el sistema de disposiciones que es a su vez producto de la práctica y principio, esquema o matriz generadora de prácticas, de las percepciones, apreciaciones y acciones de los agentes” (Bourdieu, 2000, p.15)

A través del *habitus*, que está en constante re-estructuración ayudado de la experiencia, las personas se adaptan y hacen uso de sus capitales dentro del campo social, lo cual les permite estar en constante competencia. Hay que tener en cuenta, como se mencionó puntos más atrás, que un capital se ejerce siempre en un campo, pues es producto de éste (no existe fuera él).

En relación a esto se puede decir entonces que un habitus es una *estructura estructurante*, o sea un *productor social*, y al mismo tiempo, una *estructura estructurada*, o sea un *producto social*, lo cual como lo dice su nombre, se adquiere socialmente, no es algo innato ni natural (Bourdieu, 2000, p.26)

Respeto al término de *estructura estructurante* Bourdieu concibe el habitus como “un sistema de competencias sociales que implica doblemente, en tanto competencia, de una lado una capacidad práctica de acción y de otro un reconocimiento social para ejercerla” (Bourdieu, 2000, p.16)

El habitus es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento (*principium divisiones*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al habitus – la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto) – donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el espacio de los estilos de vida. (Bourdieu, 1979, p.169-170)

El sociólogo distingue dos tipos de habitus: los primarios y los secundarios. Los primeros “están constituido por las disposiciones más antiguas y duraderas y que, por lo mismo condicionan la adquisición posterior de nuevas disposiciones” (Bourdieu, 2000, p.29) por lo cual alude a la experiencia familiar, primer grupo de socialización y referencia de un individuo.

Respeto a los habitus secundarios, Bourdieu asegura que éstos “se construyen sobre el tejido de los primarios y vienen generalmente a redoblar su eficacia.” (Bourdieu, 2000, p.29) Dentro de esto el *habitus escolar* es de gran trascendencia, debido a que por lo general éste, es el fiel reflejo o consecuencia del primero.

Si tomamos en cuenta lo crucial que es la educación podemos constatarlo de que ésta es un proceso de transmisión cultural necesario para que se reproduzca el sistema social de cada sociedad y sus respectivas estructuras como la económica, ideológica, política, etc., la cual se da principalmente a través de dos instituciones: la primera es la familia mientras que la otra es la escuela, liceo, etc. La función de la familia y del sistema escolar es inculcar los valores que impone la sociedad, y los conocimientos necesarios para que el individuo no social: se socialice, se forme, y se prepare para enfrentar a la sociedad capitalista y a sus leyes de mercado.

Es dentro de este sistema entonces, donde el *habitus* se viene a manifestar de una forma muy determinante: *el habitus de clase*, el cual se entiende como “el producto

de una clase de condiciones de existencia y condicionamientos idénticos o semejantes” (Bourdieu, 2000, p.30)

2.2 Elementos teóricos y conceptuales en torno a la noción de Juventud

Al intentar hacer un primer acercamiento a la idea de lo que significa ser joven o de lo que se entiende por juventud, es necesario destacar que son varias las definiciones que se han elaborado en torno a ésta, de acuerdo a diferentes perspectivas, que están en constante debate y modificación.

Antes de establecer algunos de los enfoques que giran en torno a la noción de *juventud* se tomará en cuenta que “esta categoría ha sido concebida como una construcción social, histórica, cultural y relacional, para designar con aquello la dinamicidad y permanente evolución/involución del mismo concepto.” (Dávila et al., 2005, p.48), por lo cual el contexto se hace fundamental al momento de establecer los primeros lineamientos en relación a su definición, al igual que cualquier proceso o idea que pretenda conceptualizarse, pues finalmente ésta variará tanto social como temporalmente.

En palabras de Rossana Reguillo:

“La juventud como hoy la conocemos es propiamente una invención de la postguerra (...) la sociedad reivindicó la existencia de los niños y jóvenes, como sujetos de derecho y, especialmente, en el caso de los jóvenes, como sujetos de consumo” (Reguillo, 2000 en Dávila: 2005; p.23)

La aparición de la noción de juventud o, más bien, del concepto de ser “*joven*” viene de la mano con la llegada de la modernidad y los eventos asociados a ésta, y en particular de los situados durante el siglo XX, como son por un lado, el mejoramiento y aumento – y en los últimos años masificación – de las tecnologías y nuevas tecnologías; y por otro, los fuertes cambios tanto sociales como culturales de tres instituciones básicas de socialización (la familia, el trabajo y la educación). La primera en torno a su concepción, formación y establecimiento – que aunque siendo

uno, si es que no es el primer y principal núcleo de socialización – ha ido perdiendo fuerza en los últimos años; al menos lo que se conoce como *familia nuclear* desde una perspectiva clásica, la cual ha ido disminuyendo a raíz de la aparición de nuevos modelos y formas de vincularse. Y las otras dos, que colindan y se complementan con los cambios de la primera: el trabajo, institución en constante transformación debido a la Revolución Científico Técnica (RCT), que ha generado la incorporación de nuevas tecnologías y el aumento del desempleo, entre otras cosas; y la educación, como herramienta que produce diferenciación y segmentación.

Además de lo recién mencionado, podemos sumar la aparición de nuevos espacios de socialización y generación de identidad como son: el consumo, las comunicaciones y el “*derecho*”.

Ahora bien, a modo de conocer algunas de las perspectivas en relación a la definición de Juventud, se usará una clasificación hecha por el Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social (ILPES) el cual reconoce a modo de resumen seis enfoques disciplinarios en torno al fenómeno juvenil:

- **Enfoque Psicobiológico:** *caracteriza a la juventud como un periodo centrados en los cambios psicológicos y la maduración biológica del individuo.*
- **Perspectiva Antropológica Cultural:** *releva la influencia sobre los jóvenes del contexto sociocultural donde se socializan.*
- **Enfoque Psicosocial o de personalidad:** *se ocupa de la personalidad juvenil en cuanto a sus motivaciones y actitudes.*
- **Enfoque demográfico:** *considera a la juventud como una franja etaria o un segmento de la población total.*
- **Enfoque Sociológico:** *otorga especial significado al proceso de incorporación del joven a la vida adulta.*

- **Perspectiva Político Social:** presta atención a las formas de organización y acción de los movimientos juveniles y su influencia en la dinámica social. (Gurieri y Torres Rivas, 1971, 30-31, en Dávila et al., 2005, p.53)

2.2.1 Juventud como categoría etaria

A través de lo que se considera una *variable sociodemográfica*, el definir la juventud como una categoría etaria, permite hacer una clasificación más precisa en relación a la edad de las personas. Igualmente los límites para encasillar a una persona dentro de la categoría juvenil han estado sujetos a debate y pueden variar de una sociedad a otra.

“Convencionalmente se ha utilizado la franja etaria entre los 12 y 18 años para designar la adolescencia; y para la juventud, aproximadamente entre los 15 y 29 años de edad, dividiéndose a su vez en tres sub-tramos: de 15 a 19 años, de 20 a 24 años y de 25 a 29 años” (Dávila et al., 2005, p.49)

Pero como ya se expuso, estos rangos pueden variar de un país a otro dependiendo de muchos factores en relación a la composición de sus poblaciones. Por ejemplo, tomando a países latinoamericanos: en El Salvador se consideran jóvenes a personas entre los 7 y 18 años; en México, entre los 12 y los 29; en Bolivia, entre los 15 y 24 años; y en Chile, entre los 15 y 29 años.

Ahora bien, es importante destacar que la juventud como categoría etaria sirve más que como un elemento instrumental y de delimitaciones iniciales y básicas a la hora de formular y elaborar políticas públicas (por ejemplo), pero para un análisis más acabado de lo que significa *ser joven* se hace necesaria la indagación en otros aspectos y perspectivas.

2.2.2 Juventud como un proceso de Construcción Social

Diferentes son las definiciones de juventud como un proceso de construcción social, pero si hay algo en lo que se coincide es que son diversos los factores que permiten generar aproximaciones a esta condición social, los cuales varían de sociedad en sociedad en términos de contextos temporales, ambientales, culturales, etc.

“Juventud es un significante complejo que contiene en su intimidad las múltiples modalidades que llevan a procesar socialmente la condición de edad, tomando en cuenta la diferenciación social, la inserción en la familia y en otras instituciones, el género, el barrio o la micro cultura grupal.” (Margulis y Urresti, 1996, p.1)

De hecho, hoy en día se ha establecido la existencia de una multiplicidad de juventudes, que dependen en gran parte de aspectos culturales y sociales dentro de los cuales se mueven los jóvenes.

“No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación a características de clase, el lugar donde viven y la generación a que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo, el estallido cultural de los últimos años se manifiestan privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad”. (Margulis y Urresti, 1996, p.1)

Margaret Mead, antropóloga, ya lo explicaba a comienzos del siglo pasado a través de un estudio de adolescentes samoas (1928), desde el cual concluyó en la existencia de un relativismo a la hora de referirse a la juventud, pues, según ella, ésta varía de sociedad en sociedad. Por ejemplo, para Mead, dentro de la cultura occidental la juventud se considera un problema cultural, debido a que los jóvenes se encuentran obligados por la sociedad a tomar decisiones trascendentales.

La juventud como condición social reconocida se viene dando a partir del siglo XX, como se señaló anteriormente, época en la cual dentro de las sociedades occidentales se comienza a considerar esta etapa de la vida como un periodo en el cual las personas viven situaciones en relación al logro de expectativas establecidas socialmente. Dentro de este marco se puede también apreciar la existencia de una diferenciación de acuerdo a la posición social en la que se encuentran los individuos jóvenes. Es decir, la posición social se hace manifiesta en la duración de las etapas de la vida.

Por ejemplo, si nos enfocamos a jóvenes de clases medias o acomodadas, nos encontraremos con la existencia de un periodo de *moratoria social*, en el cual las personas se han permitido una postergación de su “*vida adulta*” a través de la extensión de la educación, lo que trae – a modo de consecuencia – el aplazamiento

de la inserción laboral y la formación de la familia. En determinadas cuentas, durante este periodo, la persona se encuentra en una etapa de “preparación para la vida adulta y el desempeño de roles pre-determinados” (Dávila et al., 2005, p.51).

Como dice Ana Padawer, existe una aceleración de las etapas de la vida que, incluso, permite al mundo pronosticar una exclusión anticipada de las personas más vulnerables a través de la vía educativa, la cual es la principal institución fomentadora de la moratoria social, pues a través de ella también se maneja la posterior inclusión al mercado de laboral (Padawer, 2004).

Siguiendo esta lógica, como plantean Mario Margulis y Marcelo Urresti, quienes sean parte de sectores populares y, por ende, con menos posibilidades de completar sus estudios o terminarlos de manera óptima, tendrán limitadas también sus posibilidades de acceder a la moratoria social, pues debido a los hechos recién expuestos, deberán insertarse de manera más pronta al mundo laboral, pero claramente a trabajos más precarios y sin posibilidades de surgimiento; y a la vez, verse enfrentados a obligaciones familiares que personas ubicadas en posiciones sociales más altas han aplazado a través de la moratoria, tales como el matrimonio y los hijos, eventos que finalmente truncan la juventud vista como una etapa de ciertas libertades y despreocupaciones (Margulis y Urresti, 1996, p.3).

Lo recién descrito, en relación a la moratoria social, se puede decir que está ligado a una construcción de una identidad, en la cual la persona ha dejado de ser un niño para adentrarse en el mundo de los adultos. Esto, desde perspectivas sico-biológicas y sicosociales, se refiere a un periodo de cambios que oscilan entre la madurez biológica y la madurez social. Es decir, cambios que van desde lo fisiológico hasta cumplimiento de expectativas impuestas socialmente – como son la inserción al mundo laboral, y la independencia de la familia para la formación de la propia, o más bien autonomía– pasando por cambios conductuales y cognitivos, propios de una persona que, frente a los cambios mencionados, ve de una u otra forma perturbadas sus vidas por ellos, lo cual genera luchas internas, dudas existenciales,

enfrentamientos – entre otras cosas – como respuesta y, a la vez, búsqueda de *soluciones*.

En definitiva, como ya se ha expuesto, al haber diversas juventudes – debido a existencia de códigos culturales muy diferenciados – propio de las distintas posiciones sociales, “los sujetos jóvenes son activos constructores de identidades diversas desde una posición de poder particular de ese tiempo y lugar” (Padawer, 2004, p.9) lo que finalmente, como dice Rossana Reguillo: “implica definir a la juventud no como un grupo social continuo y a-histórico, sino dinámico y discontinuo, donde los jóvenes constituyen una categoría heterogénea diacrónica y sincrónicamente” (Reguillo, 2000, en Padawer, 2004, p.3)

En los siguientes puntos, se hará referencia a algunos de los enfoques más conocidos en relación a la construcción de la noción de juventud como fenómeno social. Éstos se dieron a lo largo del Siglo XX, provenientes de diferentes teóricos del mundo occidental:

2.2.2.1 Juventud como un periodo de cambios

La juventud concebida como un periodo de cambios está ligada principalmente a perspectivas psicológicas, en específico a la psicología evolutiva, que hizo estudios incipientemente a fines del siglo XIX y más fuertemente durante el siglo XX.

El psicólogo más destacado dentro de esta área fue Stanley Hall, quien definió la adolescencia como “una edad especialmente dramática y tormentosa en la que se producen innumerables tensiones, con inestabilidad, entusiasmo y pasión, en la que el joven se encuentra dividido entre tendencias opuestas” (Hall, 1904; en Dávila, 2005). Es decir, la persona da por finalizada su etapa infantil dando un corte con ella para adentrarse en una época de crisis e inestabilidad que se terminará al momento de entrar en la adultez misma, encontrando su identidad y por ende, equilibrio.

Todo esto, claramente, está ligado a cambios físicos en donde la juventud se compone por una etapa de desarrollo que se completa al momento de establecerse

la capacidad reproductiva, pero lo importante es sumar a estos los cambios que se producen también a nivel cognitivo, proceso en el cual la persona termina forjando su carácter de forma definitiva. Esto es llamado por Piaget (1967) como el “*periodo de las operaciones formales*”.

Sumado a lo anterior, como dirían Moreno y Del Barrio, durante esta etapa se configura además un *razonamiento social*, donde destacan procesos identitarios individuales, colectivos y societales, los cuales permiten al individuo no sólo conocerse a sí mismo, sino llevar a cabo este proceso a través de las relaciones con el otro, o sea como un ser social que se encuentra en un tiempo y espacio determinado el cual lo condiciona de cierta manera. Es así como durante la adolescencia se adquieren muchas habilidades sociales; conocimiento y aceptación/negación de los principios de orden social; y adquisición y desarrollo moral y valórico. (Moreno y Del Barrio, 2000)

2.2.2.2 Juventud como grupo unificado

Debido a la creciente urbanización y por ende, al aumento de la población en las ciudades que poco a poco fueron dando paso a lo que denominamos metrópolis, los teóricos de la Escuela de Chicago fueron uno de los primeros en llevar a cabo estudios sobre juventud. Esto debido al creciente número de personas que empezaron a radicarse en las periferias de estas ciudades, dando paso a lo que se conoció como marginalización (hoy en día exclusión social) y, con esto, a la aparición de diferentes bandas callejeras, en su mayoría *juveniles*.

Desde esta corriente, la idea de juventud se refiere más bien a un grupo unificado en el cual la clase social no es un factor condicionante en cuanto a expectativas, aspiraciones y cumplimiento de roles. Simplemente, quienes no alcanzan lo establecido como ideal para la sociedad, son consideradas personas *desviadas*. Por ende, los principales estudios de estos teóricos estuvieron centrados en dos grupos

específicos de jóvenes: los de sectores populares, considerados como *subculturas delincuentes*; y los de clase media, denominados como *subculturas juveniles*.

2.2.2.3 Juventud como contracultura

En contraposición al estructural funcionalismo de la Escuela de Chicago, la Escuela de Birmingham realiza estudios sobre la juventud teniendo una idea de base: la importancia de la clase social como condicionante de ésta. Para ellos, las *subculturas juveniles* eran principalmente *subculturas de clase*.

Esta escuela se dedicó a estudiar intensamente la relación compleja entre clase y cultura, y su expresión en la producción de *formas culturales no hegemónicas*, resistencias rituales que auspiciaban el cambio social entre el final de la década del sesenta y el final de la década de los setenta (Feixa: 1998, en Padawer, A. p.6), las cuales son conocidas como *contraculturas*.

2.2.2.4 Juventud en un contexto de lucha de clases

Este es el enfoque expuesto por el Centro de Sociología de la Educación y la Cultura (CSEC), del cual su mayor representante es el sociólogo Pierre Bourdieu, quien remite a la juventud a las relaciones de poder entre generaciones, o sea los jóvenes estarían en una posición en contra de los adultos. Para el autor, las divisiones entre las edades forman parte del arbitrario cultural que imponen los sectores dominantes. Al referirse a arbitrario cultural Bourdieu subraya un aspecto central: “la capacidad de la clase dominante de imponer significaciones que encubren relaciones de fuerza y de convertirlas en legítimas” (Bourdieu, 2000).

De esta manera, la clasificación por edad sería siempre una forma de imponer límites y de producir un orden en el que cada uno debe ocupar su lugar. Así, la categoría de juventud se impone a los sujetos como una *estructura cognitiva*. Esto genera entonces que la juventud tenga límites variables, por lo cual es posible encontrar diferentes maneras de ser y de experimentar la juventud, de acuerdo con épocas y

condiciones sociales y culturales diferentes, lo que termina implicando – como se mencionó anteriormente – la existencia de múltiples y diversas juventudes.

En específico, Bourdieu analiza la palabra juventud señalando, con relación a los usos, distintos sentidos: a) *el sentido sociológico*, que establece un límite etario, porque produce sujetos sociales con relación a prácticas culturales específicas; b) el *sentido cultural*, que produce relaciones sociales, como las que organiza el vínculo de las categorías joven/viejo, poniendo en funcionamiento un modo de organización en torno a la educación y al trabajo; c) *el sentido biológico*, nunca meramente denotativo; de lo cual concluye que: "la edad es un dato biológico socialmente manipulado, y manipulable, para indicar el peso simbólico que existe en torno a los valores socialmente construidos" (Bourdieu, 1978).

2.2.2.5 Juventud como tribalización de la sociedad

Desde otro enfoque, tenemos la postura de Michel Maffesoli (1988), quien es el primer sociólogo que diagnostica el proceso de *tribalización* o *neotribalización* en las sociedades de masa, va a plantear que el eje fundamental de estas nuevas agrupaciones gravita sobre una contradicción básica y característica de la sociedad moderna: auge de la masificación v/s proliferación de microgrupos. Por un lado, la masa, la gente – en tanto concepto y expresión de una contingencia – carecería de una identidad potente y transparente, como era el caso del proletariado del siglo XIX. Mientras que, por el otro, la noción y el fenómeno de las Tribus Urbanas constituyen una respuesta al proceso de "*desindividualización*" consustancial a las sociedades de masas, cuya lógica consiste en fortalecer el rol de cada persona al interior de la agrupación (Zarzuri, 1999).

Para este autor lo que está en transformación son los mecanismos clásicos de la organización social:

- *De la importancia en la organización política-económica a la importancia de las masas.*
- *De la individualidad (la función) a la persona (el rol).*
- *De los grupos contractuales a las Tribus Afectivas.*

Dentro de estos grupos, los valores están asociados a:

- *Autoafirmación de la subjetividad en y con el grupo.*
- *Apropiación y defensa de la territorialidad, de la ciudad como espacio simbólico donde se construye identidad.*
- *Predominio de las experiencias estético/sensibles, lo sensorial (lo corporal, lo táctil, lo visual, la imagen, lo auditivo, etc.) (Zarzuri, 1999).*

Siguiendo la postura de Maffesoli, podemos decir que actualmente, las tribus urbanas son una nueva forma de vincularse para los jóvenes. Esto da cuenta de una doble oposición: por una parte, al proceso de juvenilización y, por otro lado, a las propuestas sociales y culturales del joven legítimo, heredero imaginario del sistema. Las tribus surgen como respuesta a lo anterior, que se manifiesta a través de la diferenciación social que genera el desempleo y la falta de oportunidades, que terminan generando una exclusión de los sectores bajos.

“Ante la disolución de las masas, los sujetos se recuestran en las tribus, que son organizaciones fugaces, inmediatas, calientes, donde prima la proximidad y el contacto, la necesidad de juntarse, sin tarea ni objetivo, por el sólo hecho de estar; en ellos predomina ese imperativo del “estar juntos sin más”, según la expresión de Michel Maffesoli” (Margulis y Urresti, 1996, p.21)

Es decir, los jóvenes, a través del refugio en sus grupos – o tribus – tienden a establecerse y dedicarse a los eventos y/o situaciones que suceden al interior de sus grupos, en desmedro de las grandes causas sociales por las que alguna vez se organizaron, *priorizando las atmósferas estéticas antes que los imperativos éticos,*

prima la sensibilidad antes que la capacidad operativa, el compartir estados de ánimo antes que el desarrollo de estrategias instrumentales y reina fundamentalmente lo afectivo no-lógico (Margulis y Urresti, 1996).

Es así como se entraman formas de vida en las cuales la motivación inmediata mueve más que la existencia de fines mayores o a largo plazo; y donde ese deseo de trascender más allá, se ve limitado a nivel de grupo, donde es primeramente necesario auto-protegerse y resguardarse.

Nos encontramos en la era de la fragmentación y proliferación de los microgrupos, los cuales se caracterizan principalmente por su homogeneidad interna, y hermetismo en relación a otros grupos. Se podría decir que en cierto modo son pequeños sistemas que conviven en torno a un sistema hegemónico mayor. En su interior poseen pautas de reconocimiento diferenciales, relacionadas a visión de vida, valores, proyectos, preferencias *“estéticas, políticas, discursos, códigos comunes, prácticas idiosincráticas, orientadas por la resistencia a los modelos dominantes, en la búsqueda de mesetas en las que reposar ante la movilidad y la racionalización creciente del mundo tecno-burocrático y globalizado de la exclusión.”* (Margulis y Urresti, 1996)

La tribalización implica una especie de ruptura con el orden social monopolizado por la uniformidad, un proceso de fragmentación y creciente explosión de identidades pasajeras, de grupos fugitivos que complejizan y tornan heterogéneo el espacio social. Las identidades tradicionales de los grupos juveniles se encuentran fragmentadas y en efervescencia, debido al impacto de la cultura globalizada que comienza a hacerse hegemónica en las grandes megalópolis del mundo (Margulis y Urresti, 1996).

2.2.3 Juventud en la Actualidad

Carlés Feixa recupera el concepto de culturas juveniles a partir de las formulaciones de Gramsci acerca de la educación de las jóvenes generaciones como fundamental

para la hegemonía (reproducción de ciertas relaciones de dominación). El autor además hace reconocimiento a la Escuela de Birmingham, la cual como ya fue señalado abordó este tema durante los años sesenta (Padawer, 1997, p.6).

Feixa habla que hoy día se ha producido una homogenización de la juventud, en la cual los patrones estancos se han perdido, por lo cual es el propio joven el que debe buscar su identidad a través del reconocimiento y distinción entre sus pares.

Por otro lado, Mario Margulis plantea que si el joven existe, objetiva y subjetivamente, hay que distinguirlo del proceso de *juvenilización*, hegemonizado desde la sociedad de consumo capitalista. En su cuestionamiento a dicha sociedad, los medios masivos de comunicación y su *joven oficial*, Margulis presenta a las *tribus urbanas* como *reacción al proceso de juvenilización* de los adultos de clase media y alta, y a las *propuestas sociales y culturales relacionadas con la imagen del joven legítimo, heredero del sistema*. Lo concibe como un proceso de *resignación*, pero también *resistencia* a las *formas culturales hegemónicas*, en las que distingue *claros exponentes de una lucha de clases -librada sobre todo en el plano simbólico- y de un enfrentamiento entre generaciones* (Padawer, 1997, p.7)

2.3.4 Trayectorias Juveniles y estructuras de transición

Ahora bien, si tomamos algunos puntos de la teoría de Bourdieu en relación a las posiciones y clases sociales, podemos constatar la importancia que tiene la posición social al momento de configurar la juventud en cualquiera sea el caso.

En el libro "Desheredados" (2005) se expone la juventud como proceso que se configura a través de las *estructuras de transición* y las *trayectorias*. La primera es un proceso inevitable, común a todo individuo y presente en todo momento histórico" (Dávila et al., 2005, p.72). Aun así "estas estructuras de transición están asociadas a lo que cultural y socialmente se define para cada clase de edad y para cada sexo en cada clase de edad" (Dávila y Ghiardo, 2008, p.50)

“El término transición sirve para hacer referencia a un proceso doble que incluye los cambios biológicos propios del crecimiento y los pasos de determinadas *situaciones de vidas* a otras, de la no-maternidad a la maternidad, o de la inactividad a la vida productiva, por ejemplo” (Dávila y Ghiardo, 2008, p.52)

Se entiende entonces, que el término de transición hace referencia a un proceso doble, en el cual se incluyen los cambios biológicos y por otro lado, el paso de determinadas situaciones de vida (ligadas a la niñez) a otras (ligadas a la adultez), como lo serían pasar de la no-maternidad o no-paternidad a tener hijos; o entrar al mundo laboral, por dar ejemplos.

A pesar de que se puede decir que estamos ante una especie de homogeneización parcial de la estructura de las transiciones en los distintos sectores de juventud (Dávila y Ghiardo, p.51), aún no nos encontramos con estructuras de transición totalmente homogéneas. Esta homogeneización parcial se debe en gran parte al aumento de la etapa escolar, lo que da la posibilidad a las personas de aumentar su periodo estudiando y no teniendo otro tipo de responsabilidades. Pero al fin y al cabo, se sabe que aun los que realmente extienden de manera considerable ese proceso son las personas ubicadas en posiciones sociales altas (por ejemplo, asistiendo a la universidad e incluso realizando estudios de posgrado); mientras que las personas ubicadas en posiciones sociales más bajas, deben asumir responsabilidades ligadas a la vida adulta, a más temprana edad.

La concepción del tiempo, se transforma en un elemento central para el análisis de las trayectorias, pues en ese periodo tiempo, en el que el joven es “socialmente joven”, cuando la persona – en una relación entre su presente y su *posible* futuro – elabora sus proyectos de vida. En este proceso, son de crucial importancia e influencia tanto la familia, como el Estado, las Instituciones, e incluso actualmente, el mercado. De ahí que la juventud se imponga como una etapa en que se debe definir el futuro, en que los sueños de la infancia se vienen encima y se vuelven un problema del presente (Dávila y Ghiardo, 2008, p.52), pues estos – en muchos casos

– son solo sueños, que forman parte de una vida de la subjetividad e intimidad de los sujetos jóvenes.

Por otra parte, y relacionadas con la vida real objetiva, “las aspiraciones nacen de las condiciones sociales, de los mundos de vida que configuran esas condiciones” (Dávila y Ghiardo, 2008, p.52)

Y es en este juego entre presente y futuro, entre sueños y decisiones, entre lo ideal y lo posible, que los jóvenes se van haciendo adultos y ocupando un lugar en la sociedad, configurando su transición y trazando su trayectoria (Dávila y Ghiardo, 2008, p.53)

Por tanto, la trayectoria:

“Está puesta en otro plano, en el plano social, de las posiciones que van ocupando los sujetos en la estructura social o, lo que es igual, en el campo de las relaciones de poder entre los grupos sociales [...] las trayectorias son, en efecto, factores que marcan las estructuras de transición” (Dávila et al. 2005, p.73)

Se puede concluir entonces, la importancia de la *trayectoria* como elemento condicionante en la configuración de cualquier etapa de la vida. La posición donde se sitúe cualquier individuo se hace manifiesta en lo que hace, lo que piensa, lo que espera, lo que pretende hacer y lo que probablemente se ponga como objetivo a lograr, por lo cual es en la *trayectoria* del individuo donde se encuentran las diferencias y similitudes con *el otro*. Y es ahí donde entonces, se genera la separación de *juventudes* manifestada anteriormente. Como dice Bourdieu: la identidad social se define y se afirma en la diferencia (Bourdieu, 1979, p.170)

2.3 Aproximaciones hacia los conceptos de Cultura hegemónica, Industrias Culturales y Contra-culturas

2.3.1 Cultura como concepto genérico

Primero que todo, la intención de este apartado no es explayarse sobre los orígenes etimológicos de la palabra *cultura* y sus derivaciones en la utilización práctica e intelectual derivado de ello en el tiempo, sino que más bien, es el de fijar una cierta orientación teórica que nos sirva como punto de partida para posteriormente poder extrapolarlo a una definición genérica de “*movimientos culturales*” y “*culturas juveniles*” dejando en claro sus puntos concisos y definatorios, de la manera más práctica posible.

Para comenzar, es apropiado dejar en claro que el concepto de cultura ha sido abordado de distintas formas dependiendo de la disciplina que lo ha estudiado. Así es posible diferenciar una aproximación conceptual desde la estética, la lingüística, la antropología y finalmente de la sociología.

De tal manera, para efectos de este estudio, se hará preliminarmente una breve aproximación sociológica al concepto, y posteriormente se entrará de lleno a la visión antropológica, que es donde más trabajo se ha realizado en relación a este tema.

“El concepto sociológico de cultura tiene una fuerte connotación con la apreciación del presente pensando en el desarrollo o progreso futuro de la sociedad para alcanzar aquello que llamamos el patrimonio cultural de la humanidad o simplemente ‘la cultura universal’. Es en este sentido que debe entenderse la expresión ‘desarrollar la cultura de un país’, implicando desarrollar y ampliar el conocimiento nacional de lo que el hombre (universal) ha sido capaz de desarrollar hasta hoy” (Brunner, 1994, p.27)

En este punto se considera pertinente, para lograr llegar a una conceptualización más acorde a la modernidad y al contexto actual, tomar el concepto antropológico que desarrolla Clifford Geertz:

“El concepto de cultura que propugno... es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 1973, p.20)

Esta conceptualización es más aprehensible más adelante, cuando aclara que:

“...la cultura se comprende mejor no como complejos de esquemas concretos de conducta – costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos – como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control, planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones (lo que los ingenieros de computación llaman ‘programas’) que gobiernan la conducta” (Geertz, 1973, p.51)

En otras palabras la cultura es *la red o trama de sentidos con que le damos significados a los fenómenos o eventos de la vida cotidiana* (Geertz, 1973).

Resulta de suma importancia el comprender a la cultura como *producción de sentidos*, de manera que también podamos entender *el sentido que tienen los fenómenos y eventos de la vida cotidiana para un grupo humano determinado*.

Al entender el sentido como un conjunto de significados (como conjunto semiótico), es posible seguir el hilo *Geertziano* y comprender que una cultura determinada, al ser examinada como sentido, se refiere a:

“Un conjunto de significados que cobran vida como tales en sus vivencias y relaciones con las demás personas y con su ambiente (la pragmática semiótica). Al mismo tiempo este conjunto de significados involucra un orden o jerarquía de significados (la sintaxis semiótica)” (Geertz, 1973).

Este orden de los significados es el orden que cada pueblo o grupo humano le da a sus significantes. Finalmente, y del mismo modo, cada grupo humano tienen un significado para cada cosa del hacer y del quehacer (la semántica semiótica), de manera que esos significados tienen sólo las connotaciones que ese grupo humano particular les da, pudiendo ser parecidos a los de otro grupo, pero nunca todos los significados iguales en su completa totalidad.

Habiendo ya elaborado una aproximación al concepto genérico de cultura, es pertinente el aplicarlo al de *‘contexto cultural’*, entendido como la trama en que viven y nos desenvolvemos los seres humanos, el cual nos proporciona conjuntos de significados que usamos constante y cotidianamente, pero asociándolos de la forma en que nos permita comunicarnos del mejor modo posible. De esa manera, y como compartimos los mismos contextos significantes, podemos entender lo que nos dicen

los demás; contrariamente, cuando intentamos comunicarnos o interactuar con personas que no comparten los mismos contextos significantes, se crean malentendidos, confusiones, e incluso conflictos. También puede decirse que cuanto más lejano o desconocido se hace el contexto del 'otro' con quien nos comunicamos, más aumentan las posibilidades de no entender exactamente lo que se está comunicando mutuamente.

Ahora, derivado de este contexto cultural, se desprende el concepto de '*identidad cultural*', la cual, según Kottak: son "todos aquellos rasgos culturales que hacen que las personas pertenecientes a un grupo humano y a un nivel cultural (...) se sientan iguales culturalmente" (Kottak, 1997, p.51)

Si la cultura es la red de significados, como ya se ha enunciado anteriormente, éste entramado humano de sentidos tiene existencia en el medio de una geografía, un clima, su historia y el conjunto de procesos productivos en que se da la existencia de esa cultura, todo lo cual se engloba en el '*contexto cultural*'.

Con respecto a la historia, es ésta la que proporciona el marco temporal de la vida cotidiana, ligando los hechos pasados y sus significados, a las cosas y fenómenos del presente, dándole un nuevo sentido cargado de significados y valores, o proyectándonos al futuro imaginario. Por su parte, los procesos productivos proporcionan los substratos restantes, siendo así las representaciones de las transformaciones que la gente hace para vivir y desarrollarse.

De tal manera, los elementos del *contexto cultural* entregan – cada uno – su aporte al significado común de las cosas en la vida cotidiana, estableciendo lo que se valora; y con ello las normas de convivencia. Es decir, lo que *se debe* y *no se debe* hacer; de manera que cada lugar tiene una identidad cultural que no es igual a ninguna otra, aunque pueda haber similitud entre ellas.

La identidad cultural, entendida como todos los rasgos culturales que hacen que las personas se sientan iguales culturalmente, ha estado presente en todo contexto temporal y espacial de la historia, en diferentes grados y matices.

2.3.2 Cultura en el periodo de Globalización

En la globalización existe una mediatización de la cultura por el rol creciente de los medios de comunicación en la producción y transmisión de ésta, lo que trae algunas consecuencias positivas tales como: la extensión de educación y la entretención hasta las capas más pobres de todos los países, la utilización de estas herramientas – como por ejemplo internet – en la prevención de enfermedades y males como el SIDA, o el impulso de campañas internacionales para la prevención del medio ambiente, etc.

Por otro lado, estos medios, que durante el último siglo han tenido una evolución a través de los tiempos, desde los propagandistas de las guerras hasta convertirse en los actuales conglomerados que tratan la información como entretenimiento y manipulan la cultura mundial, estos son los principales productores de simbologías culturales que influyen nuestras vidas.

Martín Hopenhayn apelará a la gran importancia de los *flujos de información y la circulación de imágenes en la nueva industria comunicativa* los que son instantáneos y globalizados. Esto conlleva a que, quienes la absorben, entren en relaciones paradójicas: por una parte, se extiende una *sensación de protagonismo* (como la navegación vía Internet), pero a la vez, la *sensación de anonimato*, al contrastar la capacidad individual con el volumen inconmensurable de mensajes y de emisores que están presentes a diario en la comunicación interactiva a distancia. Por un lado, la impotencia del sujeto ante un orden que lo rebasa en volumen de información y, por otro, las nuevas opciones de autorrealización por vía de la comunicación interactiva, el acceso a nuevos conocimientos y el control sobre lo que se quiere ver y oír. Todo esto hace que en nuestro ser se “re-combinen” nuevas formas de ser

activo y ser pasivo, y nuevas percepciones del tiempo y la distancia. En definitiva nuevas representaciones del diálogo las que están designadas también por otras *jerarquías morales*. (Hopenhayn, 1997)

Ahora bien, es de vital importancia, para esta investigación, destacar que la cultura de globalización lleva consigo una *pérdida de memoria histórica* a medida que aumenta la información sobre la contingencia de turno y, en contrapartida, una mayor destreza en el manejo de la anticipación y actualización de información. “*Más plasticidad de espíritu y a la vez más inconsistencia valórica*” (Hopenhayn, 1997, p.1). A medida que la televisión se expande, se expanden las expectativas de consumo, generando artificialmente nuevas necesidades que distan de la disponibilidad real de los televidentes en la mayoría de los casos.

La globalización produce un efecto de identificación colectiva en nuestras sociedades: una sensibilidad publicitaria común, una cultura común de la tecnología, que deshace las barreras de todo tipo y que homogeniza a la población pero al mismo tiempo la individualiza. Incluso los símbolos de tribus específicos se han reinventado para el consumo de masas, en la actualidad se venden las identidades a través de la moda. En definitiva, se desemboca en una integración cultural y valórica que adquiere rasgos mediáticos, donde coexisten grupos cerrados de distinto tipo, pero rodeados de una cultura dominante capitalista. Como ejemplo, podemos mencionar a grupos como *los góticos*, que han de rescatar el sentido de una época y pueden perfectamente comprar sus atuendos en tiendas como Almacenes París, o crear un “*facebook*” que los represente, en un juego de colores, rapidez y por supuesto mediatización.

El mismo autor se refiere a la ciudadanía en la globalización, la que aparece protegida en sus derechos civiles, políticos y culturales no sólo por el Estado, sino por una suerte de fiscalización global, cuyos agentes son los medios masivos e interactivos de comunicación. *La globalización cultural trae consigo una mayor conciencia de las diferencias entre identidades culturales porque hay culturas que*

reaccionan violentamente ante la ola expansiva de la “cultura única” (Hopenhayn, 1997), y generan nuevos tipos de conflictos regionales que inundan las pantallas en todo el planeta. De este modo, aumenta la visibilidad política del campo de la afirmación cultural y de los derechos de la diferencia. Problemas propiamente culturales se convierten en temas de conflicto de interpelación a los poderes centrales por la vía de los nuevos movimientos sociales.

En definitiva, la cultura globalizada se transforma en el escenario en que nos movemos hoy en día. Los movimientos culturales que emergen en ella están condicionados por la misma, en el sentido que la tecnología sirve de herramienta para la difusión de estos movimientos al igual como sus demandas están siempre ligadas de una u otra forma a dicha cultura.

2.3.3 Culturas Juveniles y Microculturas

Como se mencionó anteriormente, el término de culturas juveniles nace en el siglo XX a raíz del creciente aumento, entre otras cosas, del proceso de urbanización y modernización de las sociedades, que trae nuevas dinámicas sociales, dentro de las cuales la juventud comienza paulatinamente a posicionarse como un grupo social más.

Para analizar las culturas juveniles hay que tener en cuenta dos enfoques fundamentales y complementarios entre sí. El primero de ellos se refiere a *las condiciones sociales* en las que se envuelve el individuo, *entendidas como el conjunto de derechos y obligaciones que definen la identidad de cada individuo en el seno de una estructura social determinada*, o sea el género, la clase, la etnia, la identidad generacional y el territorio. El segundo, alude a las *imágenes culturales*, las cuales se entienden *como el conjunto de atributos ideológicos y simbólicos asignados y/o apropiados para cada individuo* (Feixa, 1998).

Si nos centramos en las condiciones sociales, podemos observar que éstas son configuradas a partir de una interacción entre *cultura hegemónica*, o sea la que

predomina a nivel macro al momento de distribuirse el poder cultural, y *culturas parentales*, que pueden considerarse como las *grandes redes culturales*, lo cual alude a todos los tipos de interacción en los cuales se ven envueltos los individuos en su vida cotidiana, ya sea con la familia, en su comunidad, en la escuela, el trabajo, etc. (Dávila et al., 2005).

Respecto a *las imágenes culturales* se puede decir que éstas se configuran a partir de la interacción entre *macroculturas* y *microculturas*. Las primeras se refieren a las grandes instancias sociales que forman/informan a los individuos de cada sociedad; las segundas aluden a “*las pequeñas unidades sociales que filtran, seleccionan y perciben las formas y contenidos de esta formación /información*” (Dávila et al., 2005, p.30)

Las primeras, microculturas, comienzan a aparecer en las grandes ciudades como una especie de contra-respuesta a la cultura hegemónica, manifestándose en su forma más visible a través de lo que se conoce como *tribus urbanas*. La Escuela de Chicago – ya mencionada anteriormente – es una de las pioneras en empezar a hacer estudios en relación a estas tribus, durante la década de 1930, centrando principalmente sus trabajos a temas en ese entonces considerados *marginales*, tales como *la desviación social* a través de la delincuencia, la prostitución, las pandillas, etc.

Surge por ese entonces la primera definición de *pandilla*, realizada el sociólogo de la Escuela de Chicago, Frederik Thrasher, quien en su investigación “The Gangs. A Study of 1313 gangs of Chicago”, publicada en 1929, sobre pandillas juveniles de Chicago, define este concepto como:

“Un grupo intersticial que en origen se ha formado espontáneamente y después se ha integrado a través del conflicto. Está caracterizado por los siguientes comportamientos: encuentros cara a cara, batallas, movimientos a través del espacio como si fuera una unidad, conflictos y planificación. El resultado de este comportamiento colectivo es el desarrollo de una tradición, una estructura interna reflexiva, esprit de corps, solidaridad moral, conciencia de grupo y vínculo a un territorio local” (Thrasher en Zarzuri: 2005)

A lo que agrega: “las pandillas representan el esfuerzo espontaneo de los muchachos por crear una sociedad para sí mismos donde no existe nada adecuado a sus necesidades” (Thrasher, 1929, en Zarzuri, 2000, p.87)

Es así, como poco a poco la Escuela de Chicago irá centrando sus estudios en jóvenes de la calle, y por lo tanto *jóvenes populares*, donde *la identidad se construye en las esquinas*, dando origen a *microculturas contestatarias y disidentes*, en contraposición por ejemplo al enfoque estructural funcionalista, el cual se centrará en los *jóvenes de clase media*, aquellos que *construyen su identidad en la escuela*, y cuya rebeldía no rebasará los límites impuestos por la institucionalidad. (Zarzuri, 1999)

Es más, un segundo enfoque de ellos, surgido en los años cincuenta, es asociado al rock, el cual se convertirá en el centro de una nueva cultura juvenil asociada a la música, la cual será asumida por las industrias culturales, la que paradójicamente permitirá la emergencia de una cultura juvenil, centrada en el consumo. (Zarzuri, 2000. p.85)

Por otro lado también es importante destacar los aportes realizados por la Escuela de Birmingham, en especial de Stuart Hall, quien en su estudio “*Resistencia mediante rituales*” (1983), emplea la noción de subculturas juveniles como operaciones de resistencia de los jóvenes de clase trabajadora, a través de las cuales pretenden reforzar su identidad de grupo y espacio, en oposición a la cultura hegemónica. Esto, tomando la noción *gramsciana* de hegemonía/ subalternidad.

2.3.4 La música como fenómeno cultural

Para interiorizarnos en la importancia que tiene la música como medio de expresión e identificación de diversos grupos, se hará referencia a un estudio realizado por Stuart Hall en base a esto.

“La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética” (Hall, 1996)

“En otras palabras, lo estético describe la calidad de una experiencia (no la de un objeto); significa experimentarnos a nosotros mismos (no sólo el mundo) de una manera diferente. En síntesis, el argumento que presento aquí se apoya en dos premisas: primero, que la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música — de la composición musical y de la escucha musical — es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética.” (Hall, 1996, p.84)

La música y los espectáculos deportivos constituyen los dos circuitos más potentes a través de los cuales las Tribus canalizan sus energías vitales, siendo las válvulas de escape de mejor y mayor rendimiento emocional. Mecanismos de cohesión social, quiebre de la realidad cotidiana, instancia de comunión, la fiesta el baile, explosión corporal, estados alterados de conciencia. Los cantantes ocupan en la actualidad el lugar de los chamanes en las Tribus primitivas: se produce al igual que en la antigüedad la fusión y comunión cuerpo/espíritu por medio de estos rituales. (Zarzuri, 1999)

2.4.1 Antecedentes y origen del Rock

Antes de adentrarnos en el estilo musical al que irá enfocado este estudio – el rock – es importante tener una noción previa de qué es la música como algo genérico, qué significancias tiene dentro de las sociedades y en qué momento se produce ese quiebre que la lleva a transformarse en un elemento de expresión y manifestación tanto de experiencias personales como colectivas, en muchos casos de descontento y crítica. Entonces, ¿qué es lo que podemos decir de la música?

Si bien el estudio en torno a la música – a través de la musicología y de la sociología de la música – nace en el siglo XIX, numerosos son las visiones, definiciones y análisis que se hicieron sobre ésta – y las interpretaciones que se le daba dentro de las sociedades – a lo largo de la historia. Al fin y al cabo, la música siempre ha sido parte de toda colectividad, de todo individuo, de toda interacción social.

Ya hacia los siglos XIX Y XX, tanto Max Weber como Theodor Adorno (décadas de 1930 y 1940) se refieren al desarrollo de la música paralelamente al de la sociedad. Este último, incluso, considera que la crisis de la música es como crisis de la sociedad en general; en ella la nueva música se manifiesta como una emancipación frente a la música tradicional burguesa imperante – que era, de algún modo, la expresión de una sociedad sin clases – en donde se produce un quiebre que lleva a la racionalización de ésta, lo que quiere decir que es el sujeto el que impera sobre la música, pero quedando – al mismo tiempo – encadenado a su sistema racional. A la vez, su liberación deriva del carácter social de las personas.

Ahora, y si bien dentro de los diferentes teóricos marxista existía una idea en común de que la música era una reflejo de la estructura social, para Adorno ésta – aparte de lo anterior – poseía una autonomía específica

Por su lado, Jacques Attali (1977), economista francés, se refiere a la música es el espejo de la sociedad en movimiento; un reflejo de los esencial de una época; un medio para percibir el mundo. Eso se puede entender también como una forma de expresión y visualización de ésta. Attali dice que a través de ella se produce un ordenamiento de los ruidos dentro de lo cotidiano para la consolidación de una comunidad. En algunos casos y sobre todo en siglos anteriores la música era más bien un atributo del poder político y religioso, pero ya en el siglo XX – al emanciparse, como decía Adorno – se transformó en una herramienta de subversión.

Simon Frith es uno de los más reconocidos sociólogos contemporáneos de la música. Sus estudios están enfocados principalmente en la música popular, específicamente en el rock. Respecto a ésta, señala que “...no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o de experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad” (Frith, S. 1987, p.4).

Con esto se explica lo que él denomina “Mito de la Autenticidad”, a través del cual Frith expresa que la música popular existe y se rige por condiciones sociales y comerciales; o sea, gracias a productores y consumidores, los cuales establecen patrones tanto de estilo como de gusto y éxito. Es por eso que el sociólogo – a la vez – dice que lo musical debe ser reflexionado a partir del impacto que produce a nivel de individuos situados en contextos determinados. Éstos últimos son los que le darán el significado social y permitirán la construcción de la cultura popular.

“Esta interacción entre la inmersión personal en la música y, no obstante, su carácter público, externo, es lo que convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social” (Frith, 1987, p.6)

Asimismo, distingue cuatro funciones sociales de ésta: 1) Producción de identidad; 2) Administración de la vida emocional; 3) Capacidad de dar forma a la memoria colectiva; 4) Posibilidad de ser apropiada por el oyente (Frith, 1987).

Jaime Hormigos expresa de una manera bien concisa su visión de la música en la que toma aspectos mencionados por los diferentes autores señalados:

“La música es un arte, pero las manifestaciones musicales van unidas a las condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad. Para poder comprender un tipo de música concreto es necesario situarlo dentro del contexto cultural en el que ha sido creado, ya que la música no está constituida por un agregado de elementos, sino por procesos comunicativos que emergen de la propia cultura” (Hormigos, 2004, p.2)

2.4.2 Precursores del Rock

Ahora bien, antes de centrarnos en el contexto en que se origina y desarrolla el estilo musical al cual va enfocado este estudio, de sus temáticas e intenciones principales, y de las influencias y repercusiones que ha traído éste en las sociedades occidentales, es importante hacer un pequeño hincapié en uno de los estilos precursores y más influyentes de éste. Si bien el estilo proviene de diferentes géneros como son el Rythm & Blues, el Rock & Roll y el Rockabilly, estilos musicales enfocado principalmente al baile y entretenimiento, el blues ha sido uno de los más determinantes.

El blues nace en el siglo XIX un poco después de la llega de esclavos traídos desde África a los Estados Unidos, transformándose en la vía de expresión del malestar social de estas comunidades en relación a las precarias condiciones de su trabajo y calidad de vida.

Dichas canciones se denominaron *work songs* y *hollers*, para distinguirlas de las religiosas, que las comunidades cantaban en sus ceremonias. En un principio, las canciones se presentaban sin ningún tipo de acompañamiento instrumental; sólo se interpretaban “ritmos uniformes y comúnmente con frases improvisadas por una voz solista y un estribillo con el que respondían el resto de los trabajadores” (Moirón; p.1). Por su parte, el *holler* es un estilo del blues más *a capella* donde las interpretaciones son una especie de juego con uno mismo, más que un “pregunta – respuesta” con otros.

2.4.3 El Rock como contracultura

Los orígenes del rock se remontan a la década de los cincuenta, en Estados Unidos e Inglaterra. Como dice César Albornoz el rock no es sólo producto de sus circunstancias, o sea de hechos determinados, sino que además es una manifestación artística y una experiencia tanto estética como histórica (Albornoz, 2002). Se puede decir entonces que el Rock – así como el sinfín de estilos musicales que han existido y existen hasta hoy en día – no es ajeno al contexto histórico dentro del cual surge, y claramente se ve influenciado por éste.

Este estilo, como se dijo anteriormente, nace y comienza a desarrollarse dentro de la década del cincuenta, periodo en que se debe tener cuenta la existencia de una sociedad resentida luego de finalizada la devastadora Segunda Guerra Mundial, de la que aún quedan vestigios. “El clima histórico en que se ha formado estaba dominado por la violencia, una violencia que iba desde las ideas a los hombres que las profesaban” (Maffi, 1972, p.15). Se había producido un estancamiento en el

mundo que traía consigo – entre otras cosas – desorientación, miedo y, por sobre todo, inseguridad.

Por otra parte, durante estos mismos años es cuando - en el caso de EEUU - se produce un gran y desenfrenado crecimiento de las denominadas Metrópolis, las cuales traen como consecuencias nefastas un aumento de la pobreza y marginación social. “Este es el panorama – principalmente americano – de los años cincuenta: tensiones sociales, raciales, psicológicas, generacionales” (Maffi, 1972, p.15)

El capitalismo comienza a imponerse. A pesar de la progresiva estabilidad económica que comienzan a tener los países occidentales del norte – sobre todo Estados Unidos – se da a la vez una extensión de la pobreza endémica, la marginación social y, junto a ello, la aparición de los denominados ghettos.

Nos encontramos dentro de una sociedad descontenta que necesita comenzar a manifestarse. Por lo mismo comenzó a surgir motivación en las personas – sobre todo jóvenes - por sumergirse en experiencias nuevas que les permitiera cerrar de algún modo la cruenta etapa de los residuos de la guerra y luchar contra las inicuas consecuencias del sistema en el que se encontraban.

Estas personas se caracterizaron por tener una nueva sensibilidad y enunciados de denuncia en contra de esta cultura hegemónica que no sólo imponía sobre ellos, sino que los segregaba del sistema; los cuales buscaron diferentes formas de identificación entre ellos a través de la vestimenta, actividades y expresiones artísticas, formando lo que se denomina *generación beat*, que más adelante se conoció como contracultura.

Beat describe un estado de ánimo carente de cualquier superestructura, sensible de las cosas del mundo exterior, pero intolerante con las banalidades” (Maffi 1972; p.14)

Dentro de las expresiones artísticas, probablemente la música ha sido el medio que mayor poder de atracción y asociación ha tenido para ser usada como una herramienta de manifestación – en este caso - del malestar provocado por las

injusticias del sistema capitalista, y transmisión y difusión de mensajes en contra de esté y a favor del respeto a la diversidad, de las culturas minoritarias, de la igualdad social, etc.

“La identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música — de la composición musical y de la escucha musical — es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética” (Frith en Hall, 1996, p.84)

Si bien existen incontables derivaciones que del rock, donde muchos jóvenes encuentran en éstas grupos identitarios donde comparten estilos de vida y visiones de mundo similares, probablemente las dos ramas con mayor trascendencia en torno a las críticas y demandas sociales son el punk y el metal (aunque no todas sus propias derivaciones). Esto debido a la generación de espacios de resistencia en relación al sistema capitalista y sus consecuencias, manifestados en sus discursos y modos de expresión de un descontento general.

“(…) cuando una canción se convierte en un espacio de resistencia está de alguna manera reflejando pulsiones del legado, identificándose frente a lo otro que no quiere ser, y posiblemente intentando cristalizar un nosotros como sujeto de transformación de un mundo que, en ciertas circunstancias, se podría presentar como desfavorable para las realizaciones de aquellos involucrados” (Correa, 2002, p.5)

Durante los años sesenta cambian las perspectivas en cuanto a la composición y mensaje transmitido a través de los músicos de la década. La principal característica de la música de este periodo está relacionada a la liberación individual y, por ende, a un pseudo abandono de la sociedad; a la búsqueda de nuevas experiencias, tanto internas como externas; a la aplicación de la no-violencia; y a posiciones libertarias y en contra del sistema, pero siempre desde un enfoque pacifista.

Otro aspecto que característica a esta década – que se da principalmente a fines de ella – y que permite la reafirmación de la cultura *underground* es el aumento del desempleo, la manipulación de información a través de los medios y las todavía existentes diferencias étnico – sociales. Aún se produce una fuerte discriminación dentro de un sistema cada vez más potente, influyente y manipulador que establece

patrones que permiten tal marginación. “Y de la propia constitución americana que concede al pueblo el derecho a rebelarse y derribar (...) Se desarrolla la cultura *under*.” (Maffi, 1972, p.34)

La *cultura under* abre espacios que superan ese límite elitista dando paso a una nueva función cultural de denuncia. Ésta “se convierte en la última alternativa del joven americano desilusionado de la política” (Maffi, 1972, p.34)

En la década del setenta la *cultura underground* nuevamente da un giro en el cual se amplía para abarcar toda la realidad social – a través de una experiencia comunitaria – en la cual abunda el inconformismo. Esto, con el fin de proponer soluciones y formas de lucha a modo de contestación; muchas de ellas son expresiones culturales en las que se integra un discurso político. Se termina la no-violencia para dar paso a un movimiento caótico y frenético que se compromete políticamente sobre las bases procedentes de la izquierda. (Maffi, 1972)

A pesar de aún no tener objetivos específicos ni ideas tan claras, durante estos años, la cultura underground pretende una acción que conlleve resultados concretos. De hecho, la perspectiva no-violenta de los años sesenta es altamente criticada por esa misma falta de acción y politización.

“La opresión espiritual del escenario hippie (...) muchas veces no está dirigida a radicalizar a la gente porque siempre está basada en principios individualistas anti-revolucionarios (...). El problema de la revolución concierne a la conciencia de clase y al nivel de opresión material de la gente...” (Maffi, 1972, p.49)

Dentro de los grupos musicales nacidos durante de la década de los setenta y reconocidos por tener un fuerte discurso crítico respecto a las injusticias sociales - entre otras fuertes repercusiones - provocadas por neoliberalismo, podemos encontrar a Sex Pistols, The Clash y Joy Division (Gran Bretaña) y The Ramones (EEUU), pertenecientes a la corriente del punk.

2.4.4 El Rock en Latinoamérica

No muchos años más tarde – en la década del sesenta - comienzan a aparecer los primeros grupos de Rock en Latinoamérica donde, probablemente, el país que presenta el rock más destacado y controversial es Argentina. En un principio, estos grupos – originados principalmente en Buenos Aires y Rosario – se vieron fuertemente influenciados por el rock extranjero, sobre todo británico, pero siempre enfocados hacia el rechazo de las posturas políticas que presentaba el país, consideradas opresivas.

“(…) Un amplio sector juvenil buscaba respuestas en la militancia política (...). Por otro lado, otra franja más pequeña de jóvenes que no veía nada en la política que no fuera una expresión más de un mundo que no querían vivir, canalizaba sus expectativas a través de recreaciones del imaginario “beatnick”, en espacio más bien marginales. Y, en líneas generales, las producciones de los músicos de rock tenían grandes dosis de este último imaginario.” (Correa, 2002 p.9)

Luego, desligándose un poco de esas influencias, el rock argentino comienza la búsqueda de su propia identidad, basada en la reafirmación y el auto-reconocimiento de sus raíces latinoamericana a través de la defensa de una vida digna y la cristalización de un “nosotros” para así poder recuperar de alguna manera la humanidad y sentido de pertenencia de su propia cultura. Muchas bandas entonces, tienen como objetivo la transmisión de ese mensaje, el cual también se ve fuertemente influenciado, al igual que en el caso del rock tanto británico como estadounidense, por el contexto socio-histórico que presentaba el país. Sobre todo durante los cuatro años en que Juan Carlos Onganía estuvo en el poder, y posterior derrocamiento en el llamado Cordobazo del año 1969.

Luego del derrocamiento de Onganía, siguen años difíciles en Argentina. Con Alejandro Agustín Lanusse en el poder, aumenta la violencia, represión y censura en el país; más aún a militantes de partidos políticos opositores, artistas, escritores, poetas y músicos. Las grades disqueras sólo podían acercarse a grabar a grupos autorizados.

“Es decir que las expresiones de rock en Argentina, que hasta ese momento tenían prácticamente la misma sintomatología que las expresiones juveniles de distintos lugares del mundo, van a encontrarse con problemáticas del contexto histórico-socio-cultural que, indefectiblemente, terminarán tiñendo esas expresiones con particularidades bien específicas” (Correa, 2002, p.9)

Hubo alrededor de tres años en que Argentina creyó en la posibilidad de cambios dentro del país, entre otras cosas gracias a la llegada de Perón, pero esta idea se vio duramente vetada en marzo de 1976 cuando se instauró una nueva dictadura militar llamada Proceso de Reorganización Nacional. Muchas personas, sobre todo jóvenes, desaparecieron. Fue así como el rock, de una u otra manera, cumplió una supuesta vía de escape que empezó a reunir en recitales a diverso tipo de gente durante aquel periodo.

“Entonces, no era extraño que cada vez más gente, de distintos estratos, buscara asistir a esos encuentros, y se terminara identificando – más allá de las edades y gustos musicales – con una actitud general de estar en la vereda de enfrente de los que están matando. En definitiva, era una actitud de resistencia a todo lo que tenga que ver con la degradación humana y abuso de poder” (Correa, 2002, p.11)

Es así como poco a poco, el rock en Argentina empieza cada vez a tener más fuerza a través de la cristalización de realidades presentes en el país; convirtiéndose en una especie de contención de las personas desplazadas y censuradas del sistema, en pro de una serie de ideales específicos relacionados al respeto por la dignidad de las personas, a la igualdad de oportunidades, entre otras cosas.

Luego de la guerra por la disputa de las Islas Malvinas que tuvo con Inglaterra el año 1982, se produce en Argentina un fuerte rechazo hacia el habla inglesa, lo cual le da por primera vez, una gran cabida a grupos nacionales en las radios del país.

“El rock, como elemento de cultura, empieza a formar parte de esta sociedad. El que hoy quede afuera del compromiso de esta ronda, tanto músico como oyente, preferimos que se dedique a otra cosa. Vale más una tarjeta roja que seguir enterrando muertos. La cultura exige vivos” (Guerrero, 1995: 27-29; en Correa, 2002, p.12)

Esto dio paso a la apertura de un abanico de nuevos estilos como el rock pop, que tendían más hacia los objetivos del rock & roll: baile y entretenimiento. Con ello, se produce una mediatización de la música argentina que en cierto modo se vuelve más

superficial, dejando de lado ese rock de la década anterior, que era usado como un espacio de resistencia.

No obstante, grupos como Sumo y Los Redonditos de Ricota vinieron entre comillas a contraponerse a esta nueva tendencia adquirida por los músicos en Argentina. En Palabras de Luca Prodán (vocalista de Sumo, fallecido en 1987): “Queremos ver un mar de cabezas bullendo, y no un mar de cuerpos moviéndose.” (Correa, 2002 p.16)

2.4.5 El Rock en Chile

Al igual que en Argentina, los primeros grupos de rock chilenos surgen en la década de los sesenta, con fuertes influencias británicas y estadounidenses. De las diversas corrientes que podemos encontrar en esta década, la más poderosa en términos comerciales sería conocida como la “Nueva Ola”, nombre heredado de “La Nouvelle Vague” (Nueva Ola francesa), representada por Luis Dimas, Buddy Richard, José Alfredo Fuentes, Cecilia y Gloria Benavides, ente otros (Escárte, 1993); los cuales estaban presentaba un carácter altamente imitativo (muchos de ellos cantaba, incluso, en inglés), y estaban enfocados, más que nada, al baile y la entretención, siendo más cercanos a un estilo de rockabilly que de rock propiamente tal. Las temáticas de sus canciones no eran muy variadas; éstas – por lo general – trataban de relaciones de pareja, amistades y diversión.

“La lectura que esta música hace del país entonces, corresponde a la del “American Dream” (Sueño Americano), imagen entronizada en la sociedad chilena a partir de la segunda mitad de los '40, tras el triunfo de Estados Unidos en el reciente conflicto mundial. Esto provoca un cambio de referente cultural, desplazando al anterior, más cercano a la Europa occidental. Se explica así la ausencia de reflexión contra-cultural, rasgo propio de los '60” (Escárte, 1993, p.8)

Poco tiempo después – y fuertemente influenciados por grupos de rock ingleses, como Los Beatles, Rolling Stones y The Who – aparecen agrupaciones, dentro de las cuales destacan Los Mac's, Los Beat Cuatro, Los Jockers, Los Sonny's, Vidrios Quebrados, Los Beat Combo, y Los Psicodélicos; quienes fueron los que sentaron el primer precedente rockero en el ámbito cultural chileno.

Cabe destacar la importancia que jugaron algunos medios para la difusión de estos grupos, siendo destacado el programa radial “Alto Voltaje” de Radio Chilena, considerado el mejor programa radial de música juvenil de América del Sur, durante el año 1970 (Salas, 1998); y las revistas Ritmo de la Juventud y El Musiquero, ambas nacidas bajo el espíritu de la Nueva Ola, con la cual estos rockeros no reconocen filiación (Escárate, 1993, p.13).

De todos modos, estos primeros representantes del rock en nuestro país no logran construir un movimiento y antes de consolidarse viven su primer reflujo (Escárate, 1993).

Algunas de las razones son: la poca fuerza y concreción de estas propuestas (o más bien una especie de desconexión entre esas canciones y la realidad nacional); carencia de conocimiento y propiedad de la tecnología adecuada; carencia de un sello distintivo; la politización de una gran parte de la población joven, la cual comienza a hacer un reconocimiento de sus problemas regionales y nacionales (temáticas que no tocaban estos grupos); y el papel de los sellos, que mostraban un precario manejo de los grupos nacionales (Escárate, 1993).

Paralelamente, durante la segunda mitad de la década de los '60, comienza a desarrollarse lo que se conoció como la Nueva Canción Chilena, la cual tiene un fuerte arraigo relacionado al momento político que se estaba viviendo en nuestro país durante ese periodo, ligado a un proyecto ideológico progresista y de fuerte valoración de la cultura latinoamericana. Entre sus representantes se encuentran Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Inti Illiminai, Quilapayún e Illapu, entre otros.

Con el cambio de década, un poco antes del golpe de Estado (1973) – y el comienzo de la dictadura militar – surgió:

“Una eclosión cultural juvenil sin precedentes en Chile; Grupos como Aguaturbia, Frutos del País, Congregación, Escombros, En Busca del Tiempo Perdido, Teykers, Cristal, Fusión, etc., con forman un espectro que cubre toda la gama de variantes, desde el jazz hasta el Rock acústico, proponiendo una temática centrada de preferencia en lo urbano; el Rock chileno, de esta manera, comienza a dar indicios de una articulación

generacional abierta a toda la problemática histórica del Chile de esa época” (Salas, 1998, p.196)

Pero se podría decir que los grandes representantes de este periodo – que se encontraban altamente ligados a la Nueva Canción Chilena – fueron Los Blops, Congreso y Los Jaivas. Estos grupos estuvieron fuertemente marcados, tanto por el contexto social y político nacional, como el internacional. Hechos como la guerra de Vietnam, Mayo del '68 y la Revolución Cubana tienen fuertes repercusiones a nivel de estas agrupaciones (Escárate, 1993). Poco a poco comienza a constituirse en Chile lo que fue conocida como la Unidad Popular, periodo de gran significación social, caracterizado por una profunda lucha contra el imperialismo impuestos por las grandes potencias occidentales, y la reafirmación de la cultura latinoamericana, hechos por los cuales estos grupos se comprometieron, tomando partido y posición.

“La gran característica del rock nacional, en este momento de la historia, será la apropiación de elementos de raíz folclórica o atmósferas timbrísticas de carácter latinoamericano, que enriquecerán esta expresión y le otorgaran una impronta diferente” (Escárate, 1993, p.30).

Pero todo esto se vio truncado con la implantación de la dictadura militar, en 1973, a través de la cual se produjo una fuerte represión y censura en el país – especialmente a las artes – que hizo que la música, como medio de expresión, quedara bajo completa vigilancia y control. Hubo algunos grupos musicales, pero que se limitaban a tocar en lugares pequeños y de poca concurrencia – por ejemplo, gimnasios y algunas discoteques ubicadas en comunas periféricas de Santiago – algo que se podría entender como música *underground*.

“Durante gran parte de los años setenta debemos considerar que el Rock no tuvo presencia en los medios de comunicación, careció de creatividad y dejó de ser un referente juvenil. Principalmente se caracterizó por una inconsistencia lírica para evitar sospechas” (Sánchez, 2007, p.39).

“Con la instauración del gobierno militar, el rock chileno sufre un proceso de retroceso y reorganización, pues de ahí en adelante los brotes públicos del movimiento se caracterizarán por su aislamiento y su exclusión de los circuitos de difusión masiva (radio, televisión, prensa)” (Salas, 1998, p.196).

Durante el año 1975 apareció una segunda oleada unitaria del rock chileno representada por grupos como Miel, Lucho Beltrán y la Banda Azul Flotante, Luna

Llena, La Sangre, e Influjo, entre otros; pero ésta no perdurará, lo que termina por marcar una crisis de creatividad y desarticulación de referencias colectivas juveniles (Salas, 1998).

“La mayoría de estos intentos rockeros fueron vanos esfuerzos formales por mantener un movimiento que había perdido su posibilidad esencial: la de decir, transgredir, develar, generar juego y reflexión, transformándose en reflejo de su propia carencia de libertad creativa” (Escárte, 1993, p.65)

Luego, en 1979, una nueva oleada parece surgir, principalmente debido a la aparición del programa radial “Los Superdiscos” de radio Nacional FM, el cual paradójicamente al ser un medio estatal da un espacio al rock, en un principio internacional, para luego pasar al nacional. Esto se ve acompañado de la reaparición de los conciertos masivos (Escárte, 1993). De este periodo destacan grupos como Arena Movediza, Tumulto, Andrés y Ernesto, Poozitunga, Espejismo y Quilín. Muchos de estos se repartían entre los conciertos masivos recién mencionados y los circuitos en gimnasios y universidades.

Ya hacia esos años, y desde esa condición de marginalidad, el rock comenzará a parecer una expresión contestataria (Escárte, 1993), pero aún hará falta tiempo para ese rompimiento con la influencia anglosajona y sus patrones – muchos seguían escribiendo en inglés – a diferencia de lo que sucedía en ese entonces con el rock argentino, por ejemplo.

Durante ese mismo periodo el rock comienza a prender en los sectores populares y, a la vez, aparecen en el espacio universitario las primeras organizaciones culturales de jóvenes, como son la “Agrupación de Músicos Jóvenes” (1978) y la ACU, Agrupación Cultural Universitaria (1977), colectivos con una fuerte connotación social. Aun así, existían grandes diferencias estéticas y conceptuales entre éstos y los circuitos de gimnasios, por lo cual nunca hubo diálogo entre estos (Escárte, 1993).

Sucedía que para los de la ACU, el rock estaba en cierto modo asociado a la cultura hegemónica, por lo cual para ellos era inviable su presencia e incorporación a sus agrupaciones, pues lo veían como una “potencial amenaza” a su integridad. Éstos, por tanto, estaban encauzados hacia la creación folclórica y resaltación de lo latinoamericano, circunscribiéndose en lo que se llegó a conocer como “Canto Nuevo”, siendo una continuación de la Nueva Canción Chilena.

“El miedo a ser penetrado por un sistema alienante, y a verse comprometido en su integridad pretendidamente revolucionaria, produce una rigidización de esquemas, en los cuales el dogma del rock como elemento enajenante y punta de lanza de la penetración yankee pasa a convertirse en axioma” (Escárte, 1993, p.74)

Entre los años 1983 y 1984 algunos cambios sociopolíticos se dieron en el país. Por una parte, el descontento social empieza a hacerse insostenible, y visible a través de manifestaciones callejeras; y por otro, gracias a la atenta mirada de instituciones internacionales a la dictadura militar, comienzan a aparecer manifestaciones que son en cierto grado, más “toleradas”. Las autoridades se ven obligadas a “ceder” hasta cierto punto.

“La gran mayoría de los jóvenes, crecidos bajo una trama social atomizada y vigilada por la censura y el pensamiento hegemónico del estado militar, trata entonces – con más intuición que formación – de ir plasmando una actitud particular frente a las cosas, sobrepasando en algunos casos ideologías y dogmas.” (Escárte, 1993, p.83)

Aparecen entonces grupos que comienzan a hacer manifiestas de una manera más masiva, grandes críticas tanto a la dictadura, la represión y la violencia, como a la incorporación del sistema neoliberal al país, el aumento de la desigualdad social, y la injusta realidad cotidiana que vivían la mayoría de los chilenos. Uno de los casos más reconocidos de este periodo – y hasta el día de hoy – fue el grupo Los Prisioneros, banda que se destacó por retratar, a través de sus letras, la realidad que acontecía en ese entonces en el país.

Y así la temática del rock chileno de los ochenta se amplía y se extiende abarcando, con una perspectiva trascendentalista, los diversos detalles de la realidad. Por regla general, las letras del rock chileno parten de una situación conflictiva tendiendo siempre a la subversión del problema” (Salas, 1998, p.200)

Hacia fines de la década de los ochenta, con la llegada del plebiscito de 1988 y las posteriores elecciones de 1989, el mundo de la cultura y la música – y en especial el del rock – comienzan a verse como un aliado conveniente para las tendencias en disputa (Escárte, 1993), por lo que muchos grupos y músicos les sirven de apoyo para sus campañas, pues ven en éstas aires de juventud y renovación, entre otras cosas. Una vez más se considera más óptimo incorporar al rock a sus filas, que tenerlo en contra (eso es entre comillas lo que fue sucediendo en todo el mundo a través de la instauración del rock como una plataforma de comercialización en detrimento de su carácter original como contracultura).

De todos modos, y ya comenzando la década de los noventa, con el “retorno de la democracia”, se pudo comprobar que una vez más el mundo cultural era dejado en un segundo plano, donde a pesar de que ya no existía una censura explícita, la música en general, y el rock en particular poco espacio y apoyo tuvieron para su difusión.

“Nuevamente nos enfrentamos a un silencio que tiene su origen en la incapacidad de los propios músicos para darle a esta manifestación vida relativamente independiente” (Escárte, 1993, p.94)

Ahora bien, y paralelamente, la llegada de los grandes sellos corporativos a Latinoamérica y nuestro país generó que algunos grupos – que se consideraron destacados – entraran a esas filas, con lo cual se operó un fenómeno de mercantilización sin precedentes en nuestros espacios. La industria transnacional del disco sopesó de otra manera el peso de millones de virtuales consumidores hispanohablantes de música latina (Salas, 1998, p.170)

Dentro de los grupos noventeros incorporados a grandes sellos destacan Los Tres y La Ley.

“Operando con criterios prehistóricos de producción y difusión de su material, los sellos grabadores consagraron tanto a los artistas más execrables como aquellos que

proponían algo más de originalidad y cuidado en sus propuestas, sin ninguna clase de discernimiento ni selectividad” (Salas, 1998, p.172)

Durante esta misma década, gracias a Claudio Narea (de los Prisioneros) y Andrés Godoy se crea la ATR (Asociación de Trabajadores de Rock), quienes presentaron un proyecto al Fondec (Fondo de Desarrollo de la Cultura), de donde obtuvieron financiamiento para la edición de un disco compacto que incluyó a 36 bandas de diversos sesgos y recorrido histórico, permitiéndoles mostrar parte de su música (Escárte, 1993)

Es importante destacar que ya en este periodo comienzan a haber una diversificación de estilos, y una mayor demanda de estos, que se da gracias a la masificación de la televisión y sus programas, la aparición del “cable” dando espacio a programas de música internacionales, y a la venta de “Cd’s” (o discos compactos), además de la “profesionalización” de las performance y espectáculos en vivo, con la incipiente aparición de “grandes conciertos” o conciertos masivos.

Dentro de esta década el Festival de Viña del Mar también será un espacio de gran relevancia para la difusión de la música dentro de nuestro país, tanto nacional como internacional.

Rápidamente el mercado – apoyado por su gran aliado: los medios de comunicación – se posiciona como el eje central de la producción discográfica y difusión de la música en nuestro país, al igual que en el mundo entero.

Capítulo 3. Marco Metodológico

3.1 Tipo de Diseño: Cualitativo. Los estudios cualitativos ponen énfasis en la visión de los actores y el análisis contextual en el que ésta se desarrolla, centrándose en el significado de las relaciones sociales (Tarrés, 2001)

Lo cualitativo se mueve en el orden de los significados y sus reglas de significación: los códigos y los documentos, o significaciones. (Canales, 2006, p.20)

En cada caso, se trata de un intento de “comprensión” del otro, lo que implica no su medida respecto a la vara del investigador, sino propiamente la vara medida que le es propia y lo constituye. (Canales, 2006, p.20)

Se abandona la pretensión de objetividad, como propiedad de una observación desde afuera (...) y se asume el postulado de la subjetividad – como condición y modalidad constituyente del objeto, que observa desde sus propias distinciones y esquemas cognitivos y morales. (Canales, 2006, p.21)

3.2. Tipo de estudio: Estudio de Caso

Es un estudio de caso, porque se pretende caracterizar a un grupo de individuos en particular: jóvenes pertenecientes a estratos altos y medios-altos, que se dedican a la música, entendido esto como su composición y ejecución. Al no existir algún otro grupo como referencia, se descarta entonces un estudio comparativo, puesto que éste, como su nombre lo indica, tiene por objetivo comparar uno o más casos en relación a un determinado tema.

Además, teniendo en cuenta la pregunta de investigación y los objetivos previamente señalados para este estudio, se puede plantear que éste será de carácter *descriptivo*, debido a que su principal fin es lograr *conocer el discurso de jóvenes músicos pertenecientes a sectores medio-altos y altos de nuestro país, que quieren expresar a través de sus canciones*, y por tanto describirlo. Además de buscar conocer y describir los tipos de relaciones que se establecen con músicos a nivel de

rubro, y describir los significados y el rol que cumple la música para ellos en sus vidas, además de su visión en relación al campo de la música chilena.

A la vez, se consideran un *estudio exploratorio* debido a que el Arte en general – y en específico la música – es un campo poco explorado en Chile, y en el cual, por tanto, hay pocas investigaciones e información al respecto, sobre todo desde perspectivas sociológicas.

3.4 Tipo de muestreo: selección, universo y muestra

Haciendo alusión a las *decisiones muestrales*, por lo general, a diferencia de los cuantitativos, los muestreos cualitativos no son aleatorios, y se van afinando durante el trabajo de campo. “La muestra cualitativa también pretende la representatividad, pero no en el sentido poblacional o estadístico (...). El entrevistado, o el participante en una reunión grupal, representan así una *clase* o categoría social, entendida como una posición y una perspectiva específica en una estructura o relación. (Canales, 2006, p.23)

El **tamaño muestral** no tiene criterios fijos, pero sí busca perseguir la información relevante, lo que podría considerarse como criterio base.

El **universo** del estudio son jóvenes de Santiago con un origen social ligado a estratos socioeconómicos medios-altos y altos (ABC1), que se dediquen a la música de estilo rock, y que sean tanto compositores (música) como autores (letra) de sus canciones. Dentro de los requisitos, además se encuentra el hecho de que, aunque no hayan estudiado música de manera profesional, ésta sea para ellos una actividad más allá de un pasatiempo. O sea, que le dediquen mínimo tres días de la semana a ésta, que tengan al menos un disco con canciones compuestas por ellos, y que no estén ligados a grandes sellos corporativos.

En relación a la **muestra** – y a la forma de selección de ésta - el primer criterio a considerar fue el que Valles denomina “*de accesibilidad*” (Valles, 1999, p.90), debido a que es el que se utilizó para llegar a los primeros contactos. Luego de esto, se

aplicó el método denominado “bola de nieve”, o sea se llegó a los siguientes casos a entrevistar, a través de la colaboración de los primeros entrevistados.

Dentro de lo anterior es importante resaltar que sobre los casos iniciales era difícil sostener cuál sería finalmente su relevancia dentro del estudio, por lo que la idea entonces fue buscar primeramente *informantes*. O sea, personas que poseyeran características tales como ser accesibles, tener un importante conocimiento del tema, tener experiencia y estar relacionados de alguna manera con los casos que serían parte de la muestra. Además de tener otras características como lo son “capacidad narrativa”, reflexividad, entre otras; que permitirán poder interiorizarse con mayor facilidad al tema en cuestión.

Respecto al número de casos que conformaron la muestra, estos fueron 12, de los cuales cuatro de ellos cumplieron - a la vez – el rol de informantes, por poseer estudios o experiencias paralelas (ya sea siendo periodistas, productores, relacionadores públicos) a su lado musical, relacionadas con éstas, pero desde otra disciplina y/o actividad.

3.5 Recolección de Datos

Para llevar a cabo la recolección de datos se utilizó la *entrevista en profundidad*, la cual “puede definirse como una técnica social que pone en relación de comunicación directa cara a cara, a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado” (Canales, 2006, p.219-220), que está dirigida “hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan sus propias palabras.” (Taylor & Bogdan, 1982, p.101)

Esta elección, se explica debido a que se condice con la intención de hacer un estudio cualitativo que pretende privilegiar el discurso y sentido que le dan los entrevistados a su vida ligada a la música en general, y al de sus creaciones musicales en particular.

Además, la característica de entrevista no-estructurada que tiene la entrevista en profundidad, hace que ésta se asimile a una conversación entre iguales, que a la vez permite que “el investigador pueda decidir cuándo y cómo aplicar algunas frases que orienten al entrevistado hacia los objetivos propuestos, creando al mismo tiempo una atmosfera confortable para que el informante hable libremente.” (Tarrés, 2001, p.75)

La idea principal entonces es que estas entrevistas permitiesen generar un diálogo entre la investigadora y la persona entrevistada (objeto de estudio), sobre la cual los jóvenes músicos puedan expresar y explicar tranquilamente su visión, inquietudes, motivaciones y expectativas referentes al área en la cual se desenvuelven: la música. Además de poder expresarse en relación a sus trayectoria dentro de ésta, y otras situaciones de carácter más biográfico.

3.6 Técnica de Análisis

Respecto a la técnica de análisis de datos, se llevó a cabo el “*análisis de contenido*”. Éste se lleva a cabo por medio de la codificación, es el proceso por el cual las características del contenido de un mensaje son transformadas a unidades que permitan su descripción y análisis (Sampieri, 2003).

La técnica de análisis de contenido se interesa por las acciones humanas a través de las relaciones descriptivas de la realidad, que surgen del análisis textual (Moraimé & Auxiliadora, 2008).

El análisis concluye cuando el investigador ha podido decodificar su objeto, de modo que las sucesivas nuevas significaciones que pueden analizar, ya no reportan nuevas posibilidades no previstas en el código ya levantado. En la jerga cualitativa esto se conoce como **saturación** , el momento en que la información redundante en lo sabido, y por lo mismo, el objeto se ha agotado en sus descriptores. (Canales, 2006, p.24)

Capítulo 4. Análisis de Resultados

4.1 Primeras aproximaciones a la música y el rock

4.1.1 Acercamiento a la música

Una primera característica común de los entrevistados en relación al primer acercamiento que tuvieron a la música es que lo hicieron de manera temprana, durante la infancia, periodo en el que paralelamente cursaban sus primeros años de enseñanza básica.

“Desde chico, desde muy chico, mi hermano grande tocaba guitarra, y creo que alrededor de los 7-8 años empezó mi interés por la música, empecé a disfrutarla.” (L.Q, 6)

“Creo que fue como a los 12, cuando volví de... nosotros vivimos en Bélgica – mi papá era becado – y cuando volvimos acá [Chile] como que encontré una guitarra que era de mi papá, y tenía cuerdas como de hilos de pescar, así como de nylon, y ahí como que me dio que quería cambiarlas, y me compré caleta de cancioneros de \$100, y empecé a sacar cosas.” (L.O, 5)

“Empecé tocando, o sea, escuchando música como a los 11-10 años, e imitaba grupos con mi hermano.” (F.C, 4)

Otra aspecto característico, y que fue influyente, en la mayoría de los casos, para que se produjera ese acercamiento, fue la familia. Si bien ninguno de los entrevistados es hijo de algún músico propiamente tal, muchos de ellos tenían padres o familiares que en alguna etapa de sus vidas tocaron algún instrumento, o que al menos disfrutaban de escuchar algún tipo de música en particular. Éstos fomentaron, de alguna manera, el gusto por la música a sus hijo/as, incluso haciéndolos partícipes de experimentar a temprana edad lo que es presenciar un concierto. Se puede apreciar entonces, un contexto con la presencia de un capital cultural significativo durante la primera etapa de su formación.

“Yo creo que lo primero es por la familia. En mi casa siempre se ha escuchado harta música. Mi papá ponía harta música clásica, Jazz. En los viajes también mucha música de canciones como más pop, qué sé yo... (...) Mucho sentido estético en mi familia. Mi mamá es psicóloga, pero pinta también. Había hartito de lo estético dando vueltas.” (A.D, 2)

“Siempre ha habido música en mi casa. Mi papá es músico¹. Por lo que escuchaba mi papá, siempre me gustaba. (...) Como que había harta influencia musical en mi casa.” (T.V, 3)

“Había un par de discos en la casa; mi papá me llevó a algunos conciertos que yo quise ver cuando chico, pero no vivía en un casa como artística o que tuviera relación con el arte.” (L.Q, 6)

“Mi papá tocaba cuando era joven, y tengo varios tíos que tuvieron bandas y grabaron, pero nada así como que alguno se haya dedicado profesionalmente a tocar.” (L.O, 5)

Este contexto cultural no sólo se vio manifestado al interior de los núcleos familiares, sino que también se extendía a nivel de amistades. Ciertos casos tuvieron un primer acercamiento a la música gracias a la posibilidad de ver a papás de amigos tocando algún instrumento. Ésta también fue una manera de concebir un primer interés en la música y/o de reafirmar el ya generado al interior de sus familias.

“Y después, ya como con 13 años, yo tenía un muy buen amigo en el colegio, y su papá toca guitarra. Tenía de estas guitarras electroacústicas con cuerdas metálicas, que para mí era impactante verlo, escuchaba cómo sonaban esas guitarras. Para mi amigo era natural porque él había crecido con eso.” (A.D, 2)

“Y un amigo, su papá había tocado en una banda, entonces su papá tenía como una guitarra eléctrica, muy choro, un modelo así como antiguo. Y también me traspasaba acordes que el papá le enseñaba.” (F.C, 4)

Los medios de comunicación auditivos y audiovisuales – para ese periodo: radio y televisión – también jugaron un rol importante para generar este primer acercamiento y atracción por la música. Incluso, para uno de los entrevistados, las bandas sonoras de películas fueron cruciales a la hora de generar ese interés.

“Yo entré a la música por el cine. Cuando chico veía mucho cine. (...) cuando no había realitys, no había series. Daban películas todo el día. Daban cine en su casa. (...)Y a mí me gustaba mucho la música de las películas. Ese fue mi primer *approach* con la música.” (A.R, 7)

“La primera vez que algo me llamó realmente la atención fue Nirvana. Viendo el MTV, veo *Lithium*, el video, y era una cuestión completamente distinta, porque era un gallo no producido para vestirse. Era una cuestión como mucho más cruda, ¿cachai? Incluso siendo súper chico y sin entender mucho como que cachaba que había distinto en esto.” (T.V, 3)

Los amigos y compañeros de colegio también cumplieron su parte como modo de acercamiento – de los entrevistados – a la música. De hecho, la mayoría de los

¹ Su papá es músico aficionado, pues de profesión es abogado.

casos tuvieron alguna banda durante época escolar. Muchos de ellos comenzaron sacando *covers*² de sus grupos preferidos, para luego pasar a una etapa de composición. De todos modos, estos grupos musicales del periodo escolar no llegaron a trascender, sólo fueron parte de un proceso de iniciación y primeras relaciones al interior del ámbito musical.

“Y ahí empezamos en un minuto como: *ya, nos sabemos algunas canciones de Neil Young y U2, pero como que ya está bien, toquemos cosas propias*. Como que nos bajó el bicho. Fue bien pronto, de hecho, Llegó un punto en que tocábamos bien seguido, nos gustaba juntarnos a tocar y probar efectos.” (A.D, 2)

“En el colegio se dio como un grupo de amigos que en vez de jugar fútbol, tocábamos. Y teníamos bandas entre nosotros, nos juntábamos...” (A.R, 7)

“Ahí tuve mi primera banda que se llamaba *Para Pisos Brillantes*, con unos amigos; y esa banda era súper así rara. Como que nos gustaba juntarnos, apagar la luz, e improvisar. (...) Yo estaba en el colegio. Estaba en tercer-cuarto medio. Y sí, como que nos juntábamos, tocábamos, y me acuerdo de que teníamos como ene onda.” (L.O, 5)

“Primero me metí a una banda en que creo que una vez ensayamos todos juntos. Después tuvimos una banda que nos tomamos muy en serio (...) Y bueno, en ese grupo fuimos súper comprometidos con la banda (...) Bien amateur todo, o sea festivales de colegios y tocatas muy improvisadas.” (T.V, 3)

4.1.2 Acercamiento al rock y derivados

El acercamiento al rock, como estilo en específico, se produce por diversas razones; la mayoría, estrechamente relacionadas con las que provocaron ese primer acercamiento a la música. En todos los casos, se da una especie de gusto adquirido a través de la familia, amigos o compañeros de colegio. O sea, a raíz de los primeros procesos de socialización de los entrevistados.

Esto, a la vez, fue fomentado a la vez – y nuevamente – por la radio y la presencia de videoclips en televisión (sobre todo para el caso de quienes tenían cable). Cabe destacar que el rock presentado tanto en radio como televisión era de las corrientes anglosajonas, principalmente de Inglaterra y Estados Unidos, por lo cual, sus primeras influencias rockeras, eran de grupos provenientes del hemisferio norte. De hecho, muchos hicieron hincapié en que eso era lo que estaba de moda durante la

² Canción de otro grupo...

década de los ochenta, periodo en el cual vivieron su niñez y pre-adolescencia, y que incluso no había más opciones para escuchar a través de estos medios.

“Yo partí escuchando música en los '80, ¿me cachai? Hace mucho tiempo, cuando no había muchas opciones de escuchar música. Escuchabas lo que había. Entonces, en ese momento, en los '80 la única cómo música... no sé poh, el rock, el punk, todas esas cosas eran como lo único que se podía escuchar. O sea, no sé, por ejemplo el rock clásico - lo que ahora se conoce como rock clásico – en un momento era lo único que había. O sea, pa' mí escuchar Pink Floyd era como una huea obvia, no había muchas más opciones que eso. O escuchar Led Zeppelin, escuchar Jimmi Hendrix, Black Sabbath...” (A.R, 7)

“Mi papá escuchaba los Beatles; escuchaba algo de Jazz también en ese tiempo; Credence; Pablo Milanés. Mi mamá también escuchaba Rod Stewart. (...) Siempre me gustó el rock. Por ejemplo, cuando yo era más pendejo, lo que estaba como de moda era Guns n' Roses, Motley Crue, Poisson. Y a mí me gustaba el rock. Y aparecía una cuestión como medio rebelde, como que te daban un poco de susto los gallos. Decían como “*estos gallos son malos, se visten raro*”. (T.V, 3)

“Por mi hermano que estaba escuchando cosas como más pesadas, y bueno, por mis compañeros de colegio... De chico tenía dos vinilos: el *Let It Be* de los Beatles y el *Clics Modernos* de Charly García. (...) Y después escuché mucho como *heavy*, cosas que estaban de moda en los ochenta: Ozzy, Iron Maden, Motley Crue.” (L.Q, 6)

“Por mi hermano mayor, por otra parte, empecé a escuchar Oasis, después U2, después Radiohead, como que él era un poco el que me iba transmitiendo lo que iba escuchando. Y yo – a la vez – a Daniel. (...) y él a la vez me pasaba las más clásicas como Neil Young. También por su papá escuchaba hartito Soda Stereo, por ejemplo. (...) Yo le mostré Björk, por ejemplo, que también le empezó a gustar hartito.” (A.D, 2)

Como se explicó más arriba, se puede vislumbrar que para todos los casos, sus primeras influencias fueron el rock anglosajón. Ahora bien, para algunos, esos primeros acercamientos al rock, terminaron gatillando un interés por seguir investigando e interiorizándose en este estilo, hecho manifestado en la búsqueda de sus precursores y sub-estilos, entre otras cosas. Muchas de sus primeras influencias – algunas se mantienen hasta el día de hoy – son entonces, resultado de esa inquietud:

“Lo que pasa es que yo fui mutando, pero al principio igual empecé a escuchar, cuando chico, hartito rock latino. Y después pasé como al rock: AC/DC, los Rolling Stone. Y después fui escuchando más música. Y hasta el día de hoy me encanta AC/DC, por decir algo.” (F.C, 4)

“Se empezó a abrir mi espectro musical cuando un primo me mostró Jane's Addiction. Y ahí la cuestión se me abrió como si me hubiesen pegado con un hacha en la cabeza. Se abrió para muchas cosas, porque los gallos eran muy eclécticos. Jane's Addiction podía mezclar, no sé, tenía una estética como súper llamativa. En esa época, para mí por lo menos, Jane's Addiction fue una cuestión súper sexual, y también tenía como una rebeldía más *crazy*, no sé cómo definirlo.” (T.V, 3)

La escasa influencia de música chilena en los entrevistados, se puede entender por dos importantes razones. Una de ellas se vislumbra por la tenencia de medios que les permitían acceder a canales de televisión extranjeros (explicado más arriba por ellos mismos). La otra la explica uno de los informantes, y se refiere a la censura de gran parte de la música chilena durante la década de los ochenta – periodo en el cual Chile se encontraba en dictadura – por temas más bien de ideología.

“Bueno, al primer enemigo lo veían en la Nueva Canción Chilena; como segundo, el rock chileno que se habría acunado entre el 70 y el 73 ya tenía una raíz latinoamericanista. O sea, Los Blops, Los Jaivas, Congreso, todos apuntaban hacia una síntesis latinoamericana muy interesante. (...) Era toda una cultura que se relacionaba con esta cultura de izquierda, crítica, y que a estos tipos les producía terror, y más que terror les producía el deseo de censura inmediata. Piensa que era un país plagado de censura por todos lados. No se podía cantar la canción de Víctor Jara, Violeta Parra. No se podía mencionar a Pablo Neruda. Nada.” (T.E, 10)

4.1.3. Formas de aprendizaje musical

Existen diversos métodos para aprender a tocar instrumentos musicales; siendo ninguno de ellos excluyente. Muchas personas comienzan su incursión frente a un instrumento de manera autodidacta, para después perfeccionarse en clases; mientras que otros comienzan con clases para luego, ya teniendo algunas herramientas, seguir este proceso en solitario. De los tipos aprendizaje con profesor los más comunes son a través de un/a maestro/a particular o la asistencia a alguna Academia Especializada o Conservatorio. Hay algunas personas que inclusive realizan estudios profesionales de algún instrumento.

Respecto a los primeros aprendizajes musicales de los entrevistados, casi todos aprendieron de una manera autodidacta, es decir, a través de la observación, oído, búsqueda a través de libros, imitación de otros grupos, personas, etc., sin el apoyo de maestros.

“Primero era como imitar grupos que escuchaba, y después en el colegio hicieron como unas clases de guitarra, y estuve en clases, pero duraron como tres clases. (...) Fue un colegio tan chico que no había cuórum para clases de guitarra, entonces al final las suspendieron, pero me quedé con unas fotocopias, con los acordes, y con un amigo, compañero de curso, empecé a tocar (F.C, 4)

“Nunca he estudiado nada. O sea, al último igual me puse a estudiar un poco, pero casi todo autodidacta.” (L.O, 5)

“Siempre ha habido libros de música en mi casa, y yo mismo estudiaba solo porque quería cachar (...) Porque quería sacar una canción, y de ahí tienes que ir a los acordes, y qué son los acordes. Tienes que ir a meterte a un libro y cachar: *ya, un acorde es esto, ya*. Entonces ahí tienes que aprenderte las posturas porque si no, no puedes tocar las canciones que te gustan.” (T.V, 3)

“De verlo a él, cómo hacía las posturas. Y de repente tocaba otra guitarra yo y, dentro de lo que podía, lo acompañaba, hasta que lentamente: *“mira, me sé los acordes”*. Claramente no era muy fluido al principio, pero ya me sabía las posturas.” (A.D, 2)

Ahora bien, a pesar de una primera incursión autodidacta en la música, la mayoría vio reforzado ese aprendizaje a través de clases de algún instrumento en su infancia o pre-adolescencia – junto a profesores particulares o asistiendo a academias – incentivados por sus padres. Como ya fue manifestado, la familia cumplió un rol fundamental a la hora de generar un hábito en torno al conocimiento e interés en el área musical.

“En un momento mi papá me mete a clases de piano, eso fue como a los 10-11 años. La primera vez no enganché, como que me gustaba la música, me gustaba tocar piano, pero era demasiado inmaduro, prefería jugar, (...). A los 13 volví a tomar clases de piano, esta vez por iniciativa propia, y ahí nunca más paré. O sea, a los 13 años empecé a ser músico, empecé a aprender de música, pero la música siempre ha estado presente.” (T.V, 3)

“Lo primero que estudié formalmente fue percusión en la Escuela Moderna de Música, cuando estaba en octavo básico. Ahí empecé a tocar batería, como hasta a cuarto medio.” (L.Q, 6)

“Y ahí mi papás en un minuto me meten a clases de guitarra clásica, bien de arpeggiar, como de Silvio Rodríguez, como un poco en esa línea. (...) Particulares, con una profesora que vivía cerca de mi casa. También eso fue súper importante obviamente. Esos dos procesos paralelos” (A.D, 2)

Si bien ninguno de ellos siguió estudios superiores de música, en algunos casos igual los talleres y clases de perfeccionamiento fueron importantes en una época más adulta.

“Ya saliendo de la universidad, como en cuarto o quinto, entré un poco en conflicto con la carrera; aparte había hecho viajes, había descubierto hartas cosas, y me metí a clases de canto en Projazz. Hice clases particulares en el Projazz como un año, y después al año siguiente hice clases particulares... tampoco para llegar a ser un cantante lírico ni nada...” (L.Q, 6)

Como síntesis de este primer tópico, respecto a las primeras formas de acercamiento de estos jóvenes a la música, podemos observar que si bien la familia cumplió un rol importante dentro de éste, los primeros amigos y/o compañeros de colegios – o sea, personas de su misma generación o pares – fueron de suma importancia para llevar a cabo ese acercamiento, que se generó al momento de compartir sus primeras experiencias musicales, a través de la iniciación en tocar instrumentos, formación bandas y generación de gustos por la música y en específico el rock.

Estos hechos dan cuenta de las transformaciones que se han producido en las relaciones sociales de hoy en día – lo que conlleva también a cambios en las prácticas juveniles – donde la familia va perdiendo fuerza como primer espacio de socialización, para comenzar a ser compartido con los pares generacionales de niños y jóvenes.

Hoy en día, los amigos de la primera infancia y adolescencia, son cruciales a la hora de forjar el proceso de construcción de identidad de los jóvenes, a través de mecanismos de reconocimiento e identificación entre ellos, y a la vez diferenciación y distinción de otros pares de jóvenes.

Dentro de los grupos de amigos se comparten experiencias de todo tipo, que llevan a la cimentación de ideas, proyectos y estilos de vida que irán acompañando a estos jóvenes durante su proceso de paso a la adultez.

Por otro lado, es importante destacar la existencia de un habitus común entre todos los entrevistados, el cual se asocia a una posición social privilegiada dentro de la sociedad, en la cual el acceso a la cultura tanto a través de bienes como de una incorporación simbólica, se da prácticamente de una forma natural. Esto quiere decir, que las prácticas culturales relacionadas a la música de estos jóvenes, no han dependido necesariamente del azar, sino que de disposiciones previas – y una herencia de la cual, tal como ha dicho Bourdieu, no son necesariamente conscientes – que se asocian a la posición social en la que se han encontrado toda su vida.

A la vez, esta misma posición social en la que se encontraban, no sólo les dio estímulos para un temprano acercamiento al arte, sino también las condiciones materiales (económicas) para poder tomar clases particulares, asistir a academias, y comprar instrumentos; y la posibilidad de tener una red, dentro de la cual se encontraron con muchos niños y jóvenes en las mismas condiciones de ellos, lo cual fue ventajoso a la hora de formar grupos de acuerdo a intereses similares, y poder adentrarse al mundo de la música, al menos de manera incipiente.

4.2 Inserción en el campo de la música

4.2.1 Campo de la música en el Chile del Siglo XIX

El campo del arte es un tema complejo de abordar. Desde el año 2000 aproximadamente, con el aumento y masificación de las NTIC's (Nuevas Tecnologías en Información y Comunicaciones) se producen cambios radicales a nivel del arte, y en especial en la música, sobre todo en sus formas de producción y difusión.

Con el alcance que ha tenido el uso de internet, y con la innumerable cantidad de servidores y facilidades varias para obtener música gratuita sin necesidad de moverse de la casa, el mercado discográfico ha ido perdiendo dominio en el mercado, dándose lo que se considera una caída de los sellos discográficos propiamente tal, por lo cual las productoras han tenido que ingeniárselas para fijar su centro de ganancias en otros rubros, como lo son los festivales musicales – entre otras cosas – los cuales aparecieron por primera vez en Chile a comienzos del siglo XXI.

Es así como lo explica uno de los informantes, quién además de músico es periodista musical.

“Ya como del año 2000 pa’ adelante, bueno, es una transformación enorme que tiene que con las formas de producción y de difusión de la música popular, en general, no sólo del rock. Y con todo el fenómeno de internet, que la gente ya no compra discos, los músicos empiezan a regalar sus cosas; y al mismo tiempo se empieza a profesionalizar mucho

más los espectáculos masivos de música. No sé, los mismos festivales que hay ahora, como el Lollapalooza, hubiesen sido impensables en los años noventa, en Chile. (G.P, 1)

En este mismo relato se puede apreciar – además de lo ya mencionado – la transformación de los escenarios donde se *mueven* la industria cultural y sus producciones. En las últimas décadas del siglo pasado, el consumo cultural-musical se hacía en espacios físicos a través de elementos tangibles, como era el hecho de ir a comprar, a una tienda especializada, un cassette o un disco de un determinado grupo musical. Hoy en día, ese mismo procedimiento se puede llevar a cabo a través de los espacios virtuales, donde personas de cualquier parte del mundo pueden consumir producciones musicales, también de cualquier parte planeta, sin siquiera moverse de sus casas.

“Ahora hay miles de fuentes de información que pueden ser los cientos de canales que tienes en el cable; Youtube en que puedes ver todos los videos del mundo; un millón de radios de todo el mundo, que las tienes al alcance de tu computador o celular; toda la información que te llega por otras redes como Facebook o Twitter; redes más específicas como Grooveshark, Last FM, Myspace. Entonces yo creo que es tanta la información, que los públicos se van dividiendo” (G.P, 1)

Y no sólo eso. La oferta sin límites de internet ha generado, a la vez, la aparición y diversificación de diferentes estilos musicales, lo cual ha dado paso a una creciente fragmentación del mismo campo musical, dentro del cual ya no se puede hablar de estilos generales y completamente identificables, como en algún momento lo fueron – en algunos casos, de todos modos, aún lo son – el rock, punk, funk, etc., si no que a la vez hay una creciente diversificación de estilos. Hoy en día es común la incesante necesidad de “*no ser encasillado*”, ni asimilado a otros, dando paso a nuevas formas de hacer música, a través de la innovación y fusión de diferentes géneros – cada vez más específicos y particulares – temáticas a tratar, uso de instrumentos, etc. En la actualidad, se podría decir que hay espacio para todo y para todos, pero no pensándolo de una forma masificada, sino que todo lo contrario: nos encontramos en la era de los microgrupos.

“En la época actual la cuestión está ultra fragmentada. Y no sé si puede establecer como un patrón ahora porque ahora, por ejemplo, yo creo que el rock chileno es lo más diverso que ha habido nunca en la historia del rock chileno. Puedes encontrar de todas las tendencias, de todos los estilos musicales, de todos los estilos líricos. Por ejemplo, los grupos pueden hablar de cuestiones más metafóricas, de cuestiones más concretas, de cuestiones más políticas, cuestiones más individualistas. Yo creo que ésta es como la época de la fragmentación, y que tiene que ver con todo también: los medios de comunicación, internet. Eso de que uno está recibiendo un montón de información todo el rato, yo creo que también se traduce en la música chilena.” (G.P, 1)

Esta misma fragmentación es la que – al mismo tiempo, y contrariamente – da origen a una multiplicidad de pequeños grupos de personas, que se reúnen en torno a gustos e intereses comunes – como son los mencionados anteriormente – para así formar pequeños nichos que se caracterizan por un alto grado de homogeneidad y, a la vez, hermetismo. Es decir, se potencia altamente el pequeño núcleo – o nicho – a través de la construcción propia de redes y códigos entre ellos mismos; mientras que, al mismo tiempo, existe una alta diferenciación en relación a otros pequeños nichos, que vistos desde afuera, poseen esas mismas dos características principales. O sea, al interior de cada nicho se comparten rasgos que promueven la adquisición de una especie de identidad y reconocimiento entre los integrantes de éstos, y a la vez, una distinción del resto.

“Es la época de los nichos (...) creo que tiene que ver con un asunto cultural, de que la gente está acostumbrada por años; y eso yo creo que podría cambiar, pero a mediano o largo plazo, ¿cachai? En la medida que siga haciendo una escena interesante. Yo siento que en los últimos diez años ha habido una escena súper interesante y amplia de música chilena, así de todos los estilos. (...) Y entiendo que igual son nichos; tampoco es la masividad. Pero es que a lo mejor es una característica de nuestra época también. A lo mejor la cuestión va a funcionar, pero a nivel de nichos. Y que a nivel de masividad, a lo mejor va a tener que pasar mucho tiempo para que eso cambie.” (G.P, 1)

“Todos están súper segmentados, ya no existe una cosa una transversal, como existía antes. (...) De hecho tú lo ves, y todo programa que te baje música, refiere a estilos (...) Hoy en día la gente que hace música popular está súper segmentada.” (C.E, 8)

“Yo creo que lamentablemente es muy de nicho, en el 99% de los que hacen música es muy de nicho todavía. Hay un 1% que son estos como la Javiera Mena, que es súper famosa, toca hasta en Japón, qué se yo.” (A.D, 2)

Otra de las consecuencias generadas por la masificación de las redes sociales, es el establecimiento de la opción de escoger lo que uno quiere escuchar, sin necesidad de pasarse por una espera o búsqueda “eterna” de lo que se desea. Con esto,

podemos entender entonces que la fragmentación del campo de la música no sólo se da a nivel de músicos, sino también a nivel de quien escucha y consume las producciones musicales: el público o consumidor cultural. Se va perdiendo la masividad en torno a determinados grupos en particular, pero sí – a cambio de eso – aparecen consumidores más exigentes, y especializados, en relación a lo que quieren escuchar.

Este hecho se hace concreto en las redes sociales, donde la información y oferta cultural es infinita, para todos los gustos e intereses; a través de un sinnúmero de espacios donde se personas de todo el mundo se pueden reunir en torno a diferentes tópicos, sin ni siquiera moverse de sus casas.

Uno de los entrevistados, quién además de músico se considera melómano, lo hace manifiesto.

“No era como ahora en que yo escucho realmente lo que quiero. Entre que lo encargo de Internet, lo que bajo de Internet, escucho lo que yo quiero. (...) Yo ya sé lo que quiero, y sé más o menos pa’ dónde va; tengo un gusto ultra refinado hoy en día de la música. Escucho ese [disco] que está allá, y sólo ese. Antes era como *deme lo que tenga nomás*.” (A.R, 7)

“Si en los años ochenta o noventa tú lograbas poner en la tele a una banda, y lograbas tener los contactos suficientes, y podías poner meter sus videoclips y eso, era muy fácil que una banda pudiera ser masiva porque había pocas radios, pocos canales de televisión, pocas fuentes de información para el público. (...) Entonces [ahora] yo creo que es tanta la información, que los públicos se van dividiendo. Entonces, no es tan simple como antes que uno podía aglutinar en torno a una banda en particular un montón de público, ¿cachai? Entonces se empiezan a dividir más los públicos, y por eso yo creo que funcionan festivales como el Lollapalooza, Maquinaria, donde tienes un montón de bandas de muchos nichos.” (G.P, 1)

Ahora bien, pasando a la visión de los propios músicos en torno a la temática del campo del arte y la música en Chile, y las posibilidades de desarrollarse al interior de éste, los juicios emitidos dependieron mayoritariamente de las experiencias tanto personales como más cercanas de los entrevistados, dentro de las cuales se dieron tanto coincidencias, como diferencias en torno al ámbito.

Por ejemplo, varios de ellos consideran que, en nuestro país, existen las posibilidades de dedicarse a la música y que hay oportunidades para ello; aun así, siendo conscientes de que no es una tarea simple, y que conlleva elementos que en

muchos casos están fuera de su alcance, como lo son los temas relacionados a los recursos, espacios e instancias para poder darse a conocer.

“Sí, yo creo que sí hay oportunidades. Ahora, yo creo que tienes que ser súper consciente de que vives en un país chico, que el público es súper reducido, donde el circuito no es tan grande y es difícil repetírselo constantemente; pero sí, creo que hay. De hecho, hoy día mucha gente lo está haciendo. O sea, si no existiera, no podría haber tantas bandas funcionando.” (L.Q, 6)

“Yo creo que cada vez hay más facilidades. Si uno pudiera hacer una comparación, diría que vamos bien, o mejor que antes por lo menos. Sigue siendo difícil, creo que es imposible desconocerlo. Todavía no es tan atractiva la música chilena pa'l país, siento (...) Pero están habiendo ejemplos de que eso va cambiando, y que son buenos. Es bueno que eso suceda, más allá de si a uno le gustan o no las bandas.” (A.D, 2)

“En Chile no creo que sea una cosa que esté en pañales, pero todavía está creciendo. Yo creo que va para bien, de hecho. Hay una cantidad de bandas buenas en Chile. Una hueá completamente intimidante, porque está lleno de bandas buenas. Hay muchas bandas buenas, y para el estilo que quieras vas a encontrar bandas buenísimas; para mi gusto, de nivel internacional.” (T.V, 3)

Pero, por otro lado, hay quienes consideran que las oportunidades son escasas, y que esto se debe principalmente a la falta de valoración y apoyo a la música chilena, tanto del país mismo – como un hecho netamente cultural – como del mercado, y de los medios de comunicación – quienes, por razones económicas, aún privilegian la música internacional por sobre la nacional; o lo televisivo deportivo/farandulero por sobre lo musical – lo que se traduce en pocos espacios para desempeñarse en el rubro, pocos espacios para la difusión de las producciones musicales nacionales, falta de soportes económicos, e inestabilidad laboral en cuanto a lo que es mantenerse vigente dentro de la escena musical.

“La gente que vive realmente de la música es súper poca; es súper poca en este país, son contados con los dedos.” (C.E, 8)

“Yo creo que los que lo lograron, y los que lo están logrando, como que son los que tenían que estar.” (L.O, 5)

“O sea, no hay dinero en la música acá en Chile. Quizás alguna gente lo logra, pero yo creo que nadie tiene el futuro como músico, ni nadie tiene la vida asegurada como músico a nivel de plata. Tienes que estar dispuesto a hacer muchas otras cosas.” (A.R, 7)

De lo anterior, se desprende la relevancia de los medios de comunicación, como uno de los ejes centrales para la difusión de la industria cultural musical. Ahora bien, en

específico, se hace alusión a los casos de la radio y televisión, los cuales, según explicitan los entrevistados, son poco comprometidos con la música chilena. Según la mayoría de los entrevistados, son escasos los programas o el espacio que se le dedica a la difusión de ésta, y esto se debe – como dicen varios de ellos – a una razón aún más potente: el mercado. No está de más decir que desde hace ya mucho tiempo el sistema en el que vivimos se rige de acuerdo a lo que el mercado estipula, y el campo cultural no es una excepción.

“Claro, también todo se rige hoy por un tema más de mercado, obviamente. Entonces, hacemos productos que no son tan de mercado como los que tienen radios probablemente. (...) obviamente es súper difícil si no hay un apoyo de los medios, de las radios. Hay muy poco riesgo de las radios hoy en día. Muy poco.” (A.D, 2)

“Por ejemplo, la radio, que a pesar de que existen cosas puntuales como la Radio Uno, en general tocan poca música chilena. También pasa que, por ejemplo, la televisión nunca ha ayudado a la música chilena. Desde hace muchos años que no hay un programa de música, en casi ningún canal de la televisión abierta. O sea, sin contar cosas de talento y esas cosas. (G.P, 1)

“Y también, tristemente las radios, por ejemplo, no toman en cuenta lo que sucede en la escena local chilena. No a gran escala, por lo menos. Algunas radios, la radio Horizonte sí. Pero existe como una contracultura bien potente dentro de los circuitos como alternativos de música chilena hoy día, que no se expande más allá de un grupito de personas pequeño, y generalmente son los mismos músicos que van a las tocatas y se apoyan, pero no sale mucho más afuera, no va más allá.” (T.V, 3)

“Y a pesar de tener ciertos íconos culturales y potentes, que definen un poco la chilenidad, por decirlo de alguna manera... O sea, Violeta Parra...en Chile están todos pendientes del deporte, y es la única hueá que realmente tenemos medallas de oro es en el arte. (...) Y eso pasa un poco con la música también. O sea, nos escuchamos poco. Hay un prejuicio con la música chilena, de que es fome, o que no te gusta tanto, o que te gustan otros (...) Y eso es porque no nos escuchamos.” (L.Q, 6)

Aquí se pueden presenciar una serie de relatos en torno a una falta de valoración de lo propio en el ámbito cultural. Por ejemplo, como dijeron varios de los entrevistados, siempre ha sido parte de la idiosincrasia chilena el valorar lo extranjero o ámbitos de la vida alejados del arte, como lo es el deporte o la farándula. En el caso de las radios – al ser manejadas, en su mayoría, por empresas extranjeras – se tiende a promocionar música de otros países, sobre todo anglosajones (Estados Unidos e Inglaterra). Mientras que, por otro lado, la televisión chilena está más enfocada a mostrar deporte – prácticamente sólo fútbol – y programas faranduleros o los ya sobresaturados *reality show* con música envasada. En los medios de comunicación

tradicionales poco espacio hay para la música chilena, porque éstos se maquinan en función del sobrevalorado rating, el cual – por su parte – persigue fines económicos.

Es decir, el espacio para la música chilena es prácticamente inexistente, a excepción de las bandas consolidadas, apoyadas por los grandes sellos de las multinacionales.

“Falta de hartas cosas: falta apoyo, falta industria, falta conocimiento, falta historia. Igual, en ese sentido es bien heroico lo que hacen las bandas hoy día. No estoy diciendo que no haya existido una historia del rock chileno. Existe, y es potente. Pero es subterránea.” (T.V, 3)

“Y eso pasa un poco con la música también. O sea, nos escuchamos poco. Hay un prejuicio con la música chilena, de que es fome, o que no te gusta tanto, o que te gustan otros (...) Y eso es porque no nos escuchamos.” (L.Q, 6)

“No existe un terreno para poder tocar, para poder mostrar la música, VíaX es el único canal, y promedia a veces un punto, en el cable. (...) Entonces el tipo que va a poner las lucas no va a pagar por tener un canal de música. Si de hecho, a los canales de televisión no les conviene ni siquiera poner videoclips después de que se acaba la transmisión, porque tienen que pagar los derechos, y les conviene tener la pantalla en cero que perder plata. Eso refleja mucho. Las radios hoy en día, las grandes estrellas de la radio (...) son los locutores que trabajan en la tele. (...) Y los hueones ya no ponen ni música, ya no hay música. En la hora del taco, que es la hora que tiene más radio-escuchas, los hueones hablan. (C.E, 8)

La oferta cultural de música chilena en nuestro país está totalmente limitada, y no existe una regulación – o políticas de comunicación, como sugiere uno de los entrevistados – en torno a eso, pues los medios de comunicación son, en su mayoría, privados, por lo cual se regulan en torno al mercado y la libre competencia.

“Y en Chile no existe ninguna política de comunicación (...) nacional no tienes ninguna televisión pública que no dependa del rating, y que no dependa de la publicidad. O sea, la misma Radio Uno, que era un dial que le sobraba a Ibero América, y lo financiaron con un *Fondart*; ni siquiera lo pagaron los españoles. Y a los que transmiten ahí no les pagan un sueldo, sino que les pagan un bono porque trabajan en otra parte de la radio, además. Entonces es un sub, sub, sub-producto, ¿cachai? Al contrario, por qué no existe financiada por el Estado, que tuviera todo el día música chilena; o por qué en el Canal 7, en vez de andar haciendo un matinal, no se plantean los temas sociales...” (L.Q, 6)

“De partida, es imposible que en un país en el cual se está luchando porque haya un 20% de música nacional obligada en las radios, es tan poco, que es casi ridículo. O sea, el 20% de la música que sale en las radios, por obligación, es chilena. De ese 20% total, o sea, ese 100%, tú tienes un 80% que es música que copia otras cosas. Entonces, el espacio de ese 20% queda reducido a un 5%, 7%, con música realmente chilena. Y me estoy refiriendo con cosas chilenas no solamente al folclor chileno, sino que a cosas que reflejen la realidad chilena, que es muy poco.” (C.E, 8)

Así como se habló de las transformaciones de los espacios dentro del campo de la música y sus producciones, el tema de los conciertos también fue un punto a considerar dentro de este tópico. Éstos, que hoy en día son, probablemente, los

espacios físicos más grandes para la difusión de la industria musical – tanto nacional, como extranjera – también en muchas ocasiones se pueden llegar a convertir en un tema no ausente de dificultades. Y es que nuevamente se manifiesta una falta de valoración por lo chileno. Tal como dice una de las entrevistadas, no es bien visto *cobrar caro* por un concierto. De hecho, la gran mayoría de los consumidores culturales, de bandas chilenas, simplemente no pagan una entrada que sobrepase las expectativas en torno a un determinado precio; no así cuando se trata de bandas internacionales o festivales donde participan muchas bandas – también, en su mayoría, extranjeras – pues aunque se generen un sinnúmero de quejas y críticas, las entradas terminan vendiéndose igual, a pesar de los inflados precios.

“Igual hay hartas bandas que son buenas y toda la cuestión, y que deberían poder vivir de la música, pero encuentro que el público aquí en Chile es muy ingrato. Sí, van a ver bandas y toda la cuestión, pero anda a cobrarles cinco lucas por un disco: “Ay, pero no”, “y lo tienes para descargar” (L.O, 5)

“Por la cultura chilena yo creo. Porque la gente chilena no paga las entradas pa’ los músicos, no va a ver bandas, y las bandas no pueden vivir de la música, ¿cachai? Entonces, realmente sobrevive la gente a la que le va muy bien. Y una banda intermedia... Si tú tienes en Santiago siete lugares, ocho, donde tocar. Entonces si tú piensas, haces una al mes, estás tocando una vez al mes por una cagada de plata. No hay medios. (...) No hay lugares y no hay medios. Hay un sello discográfico en Chile; un sello real, porque los demás son sellos independientes, y lo tienes en dos o tres lugares. Entonces en Chile no hay una empresa musical real.” (C.E, 8)

Uno de los entrevistados indica que otro aspecto negativo dentro del campo del arte, y en específico de la música, es la falta de seriedad con la que se toma del tema de la creación artística, quizás porque aún se ve como un oficio secundario, en relación a las clásicas carreras tradicionales dentro del país. En este punto, el tema de la valoración del éxito, aparece como eje determinante para este caso.

“Me pasa algo extraño a mí, que pienso que hay muchas escuelas de música, muchas escuelas de teatro, muchas escuelas audiovisuales; hoy en día se habla mucho de cultura, se habla mucho de un montón de cosas, pero en la práctica no están dadas las condiciones para vivir haciendo eso, y tampoco siento que se tome en serio la creación artística. Siento que también se está transformando en una cosa así como súper exitista.” (F.C, 6)

Corolario a todo esto, aparece el tema de la autogestión – o sea, el financiamiento y difusión de sus propias producciones – cobra vital importancia dentro de esta época,

para poder dedicarse a la música a cabalidad. En la actualidad, es muy común que los mismos músicos sean los que cumplen todos los roles a la hora de producir un disco. Y por esta razón es que las redes de apoyo que se generan entre músicos, al interior de sus circuitos, se hacen tan importantes, pues son ellos mismos los que hacen finalmente todas las labores en torno a la producción y difusión de su música, y en muchos casos, la de sus pares. Esto igual trae cosas positivas para ellos, como lo es tener plena libertad en relación a sus creaciones; y la formación de redes de apoyo entre sus pares, las cuales, en ciertos casos, poseen altos grados de cohesión.

“Yo creo que los músicos – y los artistas en general – tienen que plantearse ahora, a nivel profesional, es que ellos no son solamente creadores de canciones o de películas, sino que al mismo tiempo tienen que ser gestores culturales, tienen que ser personas que tengan conocimiento – además de artísticos – de producción y de gestión cultural. Por ejemplo, para acceder a fondos de cultura. Y digamos que esta idea del músico que sólo hace canciones, y que está esperando un sello discográfico que le va a sacar un disco, es una idea del pasado. (...) Si tú te conviertes en un pequeño gestor, puedes a lo mejor presentar fondos de cultura, y tener financiada, por ejemplo, la producción de un disco o los costos de una gira. Entonces, en la medida en que tú trabajes como músico y productor al mismo tiempo, yo creo que es un poco más llevadero esta carrera u oficio artístico.” (G.P, 1)

“Te digo, F.C.³, cuando a veces hablamos dice: *“si uno va a grabar un disco ahora con sus propios medios, con su propia capacidad, por último hagamos la cuestión a mi pinta, a la pinta que a uno se le ocurra hacerlo”*. Tenemos hoy día esa posibilidad. Hay que valorar también esa increíble oportunidad, de que en verdad hoy en día tienes los medios para grabar solo en tu casa, tu estudio, tu sala de ensayo. Bueno, si estás en esa, por último haz algo que te encante, y realmente como tú quieres exactamente que sea.” (L.Q, 6)

“De hecho, el disco que sacó Daniel⁴ ahora, o que va a sacar, lo mezcló, y estaba un poco disconforme con cómo había quedado la mezcla, entonces habíamos trabajado juntos en re-mezclarlo, en revisar la mezcla.” (A.D, 2)

Es así como también durante las últimas décadas, a raíz de estas transformaciones en el campo de la música – y ligadas al tema de la autogestión- han aparecido una serie de sellos independientes que se destacan, entre varias cosas, por hacer más de productores de eventos, que de lo que se conocía como sellos discográficos propiamente tal: producir discos para venderlos.

³ Uno de los entrevistados

⁴ Amigo del entrevistado, también músico

“Varios de ellos se articulan en torno a sellos como: Algorecords, Quemascabeza; que son sellos que han logrado entender este desafío que ha traído esta nueva época, que tienen que convertirse más en productoras que en sellos discográficos, que el disco mismo es secundario frente a las producciones de conciertos, y que han entendido que tienen que hacer una gestión de prensa muy importante, porque al final las notas de prensa que logran publicar son las que te permiten acceder como a otras cosas: acuerdos, ponte tú, con marcas.” (G.P, 1)

Y es que, como dice este músico y periodista musical, debido a todas estas transformaciones que se han descrito, el disco – como ícono principal de consumo cultural musical, también ha ido perdiendo el valor comercial que tenía hace pocas décadas. Hoy en día, el mercado apuesta por los conciertos y presentaciones en vivo. He ahí lo más *tangible* que se puede tener en relación a las producciones musicales y su difusión.

“Para los sellos discográficos antes su negocio era la venta de discos; y ahora no. Ahora se han convertido en productoras que organizan conciertos, y es el corte de entrada y los auspicios los que generan sus ingresos; y el disco es casi como un regalo, no tiene valor comercial.” (G.P, 1)

4.2.2 Trayectoria y participación en bandas

En cuanto a la trayectoria musical de los entrevistados, todos han pasado por varias bandas y proyectos musicales, de los cuales algunos no han perdurado, mientras que otros siguen hasta el día de hoy. A la vez, muchos de ellos tienen proyectos solistas paralelo a la participación en bandas. Se podría decir que la llegada o entrada al circuito donde se mueven actualmente no es un hecho azaroso. La gran mayoría lo hizo gracias a conocer a personas que en su momento estaban insertas ya en dicho espacio, lo cual les permitió tener la oportunidad de mostrarse y darse a conocer, para de a poco, ir incorporándose en el círculo en el cual se mueven actualmente.

“Primero me metí a una banda en que creo que una vez ensayamos todos juntos. Después tuvimos una banda que nos tomamos muy en serio, con un gallo que se llama Cristián, que hoy día toca en Tréboles.” (T.V, 3)

“Estaba buscando grupo para armar, empezar a tocar, y por ahí conocí a Alejandro Gómez, que es el ex - vocalista de Solar; y teloneé el último concierto de Solar, y ahí como que la gente me vio, y como que dos semanas estaba tocando en la batuta y fue como *paaaf...*” (L.Q, 6)

“Cuando [L.Q.]⁵ estaba grabando *Los Días Santos*, él le comenta a Gabriel⁶ que estaba ahí medio trabado con la producción, que estaba súper avanzada, y Gabriel le dice que por qué no me llamaba a mí. Él me recomendó. Y al Leo le pareció bien. También el Leo cachaba en lo que estaba yo, las cosas que hacía; los proyectos que tenía con Daniel antes, los ubicaba igual.” (A.D, 2)

Sólo uno de los casos llegó a través de un aviso en internet. Gracias a intereses comunes con las integrantes de la banda que buscaba guitarrista, fue aceptada sin problemas.

“A las Lilitis llegué por un aviso de internet, de dos chicas que querían tocar covers de Black Sabbath... y salían como hartas bandas, y me gustaban todas. Y ya, las llamé. (...) Y ahí me invitaron un día a probar, (...) Y ahí como que embale, y bacán. Y las chiquillas también embalaron: “¡Ya, bacán! Quédate con nosotras. Chao con la otra guitarrista”. (L.O, 5)

En pocas palabras, se puede decir entonces que, en la mayoría de los casos, para entrar a estos pequeños nichos musicales, los entrevistados conocían a algún integrante, de antemano, y así – al menos – la entrada se hizo mucho más simple y llevadera, en el sentido de que por lo general es perdurable dentro del circuito en el que se mueven. La posesión de redes de contactos es muy importante al momento de querer ingresar a determinado circuito, pues éstas permiten no sólo la inserción a éste, sino que además, el contar con apoyo en su interior, como por ejemplo a la hora de difundir música y darse a conocer.

4.2.3 Relaciones entre músicos dentro su propio circuito

Respecto a las relaciones que se dan entre los músicos con los que comparten escenario, tocatas, a nivel de su círculo, las dos características más representativas son las de cooperación y competencia.

Haciendo alusión a la primera característica mencionada – una vez ya incorporado dentro de este circuito – todos los entrevistados coinciden en que entre bandas, las relaciones son cordiales, de apoyo, y que existe absoluto respeto por el/los otro/s.

⁵ Otro de los entrevistados

⁶ Hermano del entrevistado señalado

“En general las relaciones son buenas, son cooperativas.” (L.Q, 6)

“Buena onda. Tal vez una época con Matorral uníamos fuerzas con más grupos. Yo pienso que como a mediados del 2005, porque también todos estábamos partiendo, entonces tocábamos bajo cualquier circunstancia; como que uníamos fuerzas. Pero ahora, todo es como súper cordial, si te encuentras con gente.” (F.C, 4)

“Se establecen relaciones buenas, yo creo. Esta es mi percepción, quizás estoy equivocado, pero creo que hay una madures artística de toda esta gente en donde – al mismo tiempo – sienten como un hermano, un compañero, a gente de otras bandas. Se intentan apoyar entre ellas, saben que juntos son más fuertes, saben que de esa forma consiguen más tocatas, aprenden de influencias, aprenden de bandas, escuchan a otras personas, es toda una relación que es productiva para todos, súper buena. (...) O sea, hay un sentimiento colectivo fuerte de apoyo, genuino, no interesado.” (T.V, 3)

Incluso algunos son amigos de varios músicos del circuito en el que se mueven regularmente, y más aún, participan de proyectos en conjunto, se invitan a compartir escenario, grabaciones, etc. Como se dijo anteriormente, la tenencia y generación de redes de contactos se vislumbra como un aspecto crucial tanto para darse a conocer, como para mantenerse de una manera activa dentro del círculo. Esto quiere decir: a nivel de presentaciones, proyectos musicales paralelos, apoyo, posibilidades de darse a conocer.

“Es bien común que a veces en las bandas algunos músicos toquen con uno. Otros pasan a ser solistas, y los otros pasan a ser su banda de acompañamiento... Hay un montón de casos así (...) Rotación, proyectos paralelos. Es una escena bien colaborativa en ese sentido. Es bien colaborativa entre ellos, pero un poco cerrada para traer más gente. Es como un círculo” (G.P, 1)

“Yo tengo, como soy solista, la oportunidad de meter en mi banda a muchos músicos. En mi banda han pasado músicos de muchas bandas: de Tsunami, de Guiso... He tocado con el Aldo, con Felipe, con el Espi, Antonio⁷. (L.Q, 6)

“Yo conozco más o menos poca gente en música. No, harta de hecho, pero mucho menos que Antonio⁸ y la Nicole. De hecho, la Nicole tiene *ene* contactos. Muchas de las razones de por qué hemos tocado lograr en locales como el Bar Loreto u otros, es porque la Nicole tiene contactos. Antonio también toca con Leo Quinteros, entonces también conoce mucha gente. Yo mucho menos, pero tengo muy buena relación con la gente que toca música en general. Y conozco de repente gente de otras bandas. Existe un circuito musical...” (T.V, 3)

Dentro de este mismo punto, es importante destacar, también, otra característica que, probablemente, se da a raíz de ser un nicho no muy amplio, y es la de la rotación. Todos se conocen entre ellos, y comparten unos con otros sus experiencias musicales, lo que termina constándose incluso en el hecho de compartir un mismo

⁷ Los tres últimos son parte de los entrevistados

⁸ Uno de los entrevistados

escenario o estudio de grabación. Esto es lo que también genera el hermetismo, que por lo que se ha visto, es una característica central de los nichos: estando adentro, puede existir colaboración y amistad; el problema es que no cualquiera puede entrar, y es por la importancia de la ya mencionada red de contactos.

“Es bien común que a veces en las bandas algunos músicos toquen con uno, y otros pasamos a ser solistas, y los otros pasan a ser su banda de acompañamiento... Hay un montón de casos así... Rotación, proyectos paralelos. Es una escena bien colaborativa en ese sentido. Es bien colaborativa entre ellos, pero un poco cerrada para traer más gente. Es como un círculo.” (G.P, 1)

“En el fondo, te basai mucho en lo que has hecho, con quién has tocado y dónde has tocado. Y eso te va dando historial. Es complicado porque que aparezca alguien de la nada es súper difícil. De hecho, se suma poca gente. (...) Finalmente uno termina tocando en un círculo de amigos súper cerrado. Al final somos siempre los mismos, y eso es básicamente es porque en Chile yo creo que no se tiene el concepto de músico profesional (...) Entonces, siempre nos repetimos las mismas personas, y uno va cambiando el puzle.” (C.E, 8)

A la vez, algunos de los músicos recalcaron que – evidentemente – como en todo orden de cosas existe una competencia, y esto se da básicamente por la existencia de un mercado musical en el cual deben mantenerse. Aun así, al menos uno de los entrevistados, hace énfasis en una competencia que va siempre de la mano del apoyo y cooperación de sus pares.

“Evidentemente, si quieres leer debajo de eso, hay una competencia. O sea, todos están compitiendo un poco; y sí existe un mercado. Pero aun así, la competencia es sana, creo – por eso estoy diciendo que es mi percepción – y la cooperación es sincera.” (T.V, 3)

Por otro lado, y contrario a la gran mayoría de los casos, uno de los entrevistados presentó aspectos negativos en torno a las relaciones entre músicos, haciendo hincapié en el doble estándar de éstas. Para ella, el tema de la cordialidad es en muchas ocasiones sólo una “carta de presentación”.

“Entre las bandas también se tiran harta mierda, y todo a espaldas, porque: “¡Buena, compadre! ¿Cómo estay? ¿Cómo está la banda? Yo te voy a ir a ver”. Y después: “No toca ni una huea” o “¡Esta banda me carga! ¡Oh! ¡El hueón gritón!”, ¿Cachai? Como que son súper doble estándar, pero es algo propio de la raza chilena creo yo. No es algo que pasa solamente en la música. En los otros artistas en general también pasa.” (L.O, 5)

Es importante hacer hincapié en concepto específico de trayectoria, que dentro de esta investigación ha sido fundamental para entender las nuevas prácticas juveniles estudiadas – en las que hemos apreciado grandes transformaciones en cuanto al establecimiento de relaciones sociales – dentro de las cuales, la red de pares (o amigos) es la que permite, en otras cosas, el hecho de ingresar y/o permanecer dentro de determinado grupo. Ahora bien, al hacer la referencia a la trayectoria, también es de suma importancia enfatizar que éstas están completamente ligadas a las posiciones que ocupan los sujetos dentro de las estructuras sociales.

En definitiva, de lo recién expuesto se puede dilucidar que el campo del arte en Chile, y en específico el de la música, aún se encuentra limitado a ciertas variables, que en su mayoría apuntan a la pertenencia a un determinado sector social, que es el que permite mantener tanta inestabilidad dentro de estabilidad relativa a poder seguir optando por la música. Es decir, el arte se transforma en una opción viable dependiendo de la posición social en la que se esté. Para el caso de estos músicos – y sin el afán de desmerecer su trabajo – todos han tenido la posibilidad de estudiar carreras paralelas para poder dedicarse a la música, y de poseer redes que los aventajan frente a otras personas en desigualdad de condiciones, lo cual hace más llevadera su vida ligada a la música.

Por otro lado, se puede vislumbrar la alta dependencia de los músicos hacia el mercado, aunque no sea necesariamente ligado a través de los grandes sellos multinacionales – los cuales, de todos modos, cada día tienen un espacio más reducido a nivel de la industria musical de nuestro país – pero sí dependen de los medios de comunicación, de las plataformas virtuales, de espacios de difusión para mantenerse vigentes. Aunque no se quiera asumir como dependencia explícita, al menos si la existe de manera implícita o simbólica.

4.3 Representaciones sobre la Música

4.3.1 Medio artístico y de expresión

Son diversas las sensaciones que genera la música a cada uno de los entrevistados, pero si existe una en la que todos coinciden es en el hecho de considerarla como un medio que les permite expresarse. En ese sentido, se puede decir que para ellos, la música es un medio de comunicación, de conectarse con el mundo a través del lenguaje musical, para así hacer manifiestas tanto ideas, como sensaciones, sentimientos y pensamientos respecto a sus vidas, las de quienes los rodean, y sus visiones personales tanto del mundo en general como de su entorno más próximo.

“La música, es para mí es como una forma de expresión, una manera de expresarse, que cuando me di cuenta que funcionaba, que sí podía como expresarme, me fui metiendo más para perfeccionar ese mismo asunto: tratar de crear algo bonito, generar así algo uno que encuentre bello, aunque no exista; una cuestión muy intangible. Y después, como me fui metiendo, metiendo, metiendo...” (F.C, 4)

Dentro de esto, es importante recalcar que no es cualquier forma de expresarse ni de decir cosas; la comunicación no se da sólo a través del ya mencionado lenguaje musical, sino que también existe una fuerte conexión con un lenguaje más poético, donde los músicos tratan de alcanzar altos niveles estéticos en torno a elementos líricos, donde incluso puede ser a veces más importante el *cómo se dice*, frente al *qué se dice*.

Otro aspecto destacado, y también compartido por todos los músicos entrevistados, es considerar la música como un medio donde ellos se pueden hundir en los más profundo de sus experiencias personales y emociones. Una especie de mundo propio, donde pueden *escapar de la realidad* por unos instantes, y conectarse consigo mismos.

“Como que agarras la guitarra, es como tu mundo propio... (...) Como que si quieres escapar de esto, no sé, del mercado, de la cuestión, de lo otro, de las mismas noticias, es súper entretenido meter la cabeza en otra realidad. Eso es lo que me pasa a mí cuando veo una película o leo un libro que me gusta. Eso es lo que pretendo hacer con la música, como meterte en otra cuestión.” (F.C, 4)

Es muy importante el valor personal que le dan a cada una de sus creaciones, y a su contacto especial con la música, como una vivencia y/o experiencia de carácter propio y, en muchos casos, difícil de transmitir a cabalidad, a pesar de ser considerada un medio de expresión, como se dijo anteriormente. Hay una potenciación de lo sensorial.

“La música es... una experiencia, siempre me llamó la atención por ese lado. Como te contaba antes, ciertas melodías – o ciertos momentos musicales – de repente provocaban algo en mí. Como que me daba cuenta de que me provocaban algo incluso físico, súper potente.” (A.D, 2)

“La única prueba que tengo soy yo, que soy otro ser humano. Probablemente tengo muchas cosas parecidas a ti y a los demás; y si me provoca algo a mí, bueno, le provocará algo a alguien más. Entonces yo soy mi primer testeo.” (L.Q, 6)

En todos los entrevistados se advierte un dejo de individuación al momento de intentar hablar y explicar la construcción de sus canciones y letras. Si bien creen que son ideas extrapolables, pues todos somos personas que podemos vivir experiencias parecidas, nuestras formas de experimentar cada vivencia pueden diferir entre unos y otros. He ahí un énfasis, y una especie de idolatría a una especie de *ser interno, único e irrepetible* que habita en cada uno de nosotros.

Otro aspecto que se manifestó en relación a las representaciones de la música en los entrevistados, es el tema del arte. En otras palabras, la música como una forma creativa, con fines estéticos y por supuesto, como siempre, ligados a la transmisión de sentimientos, pensamientos e ideas, que se concretan a través de la composición y escritura de sus canciones.

“Componer es un arte. Siempre es una especie de acto de laboratorio, donde nada parece calzar, y nada parece ser muy interesante, hasta que de repente algo moviste e inventaste algo que te hace todo un sentido.” (L.Q, 6)

“Creemos que lo que estamos haciendo es arte, y tratamos de ser artísticamente consecuentes con lo que nos pasa como individuos, a los tres.” (T.V, 3)

La música, como bien se ha señalado dentro de este estudio, es un arte en sí misma, y puede ser entendida, además, como una experiencia de construcción de identidad,

en la cual conviven tanto experiencias individuales como colectivas. Eso quiere decir, que a través de lo individual se hacen intentos de explicar lo social, y viceversa.

4.3.3 Fuente de Trabajo

Hoy en día, ser músico no sólo consiste en componer, escribir y ejecutar un instrumento, sino que además, existen una serie de labores que se complementan y están altamente ligadas a las recién mencionadas. Con esto, se hace referencia a temas como el hecho de grabar (y todo lo que eso conlleva), producir, organizar eventos y/o tocatas, participar de proyectos musicales de otros, creación de videos, entre otras actividades similares.

Si bien – y como ya se dijo anteriormente – ninguno de los entrevistados estudió música de manera profesional, pero para la mayoría ésta sí es una fuente de trabajo. Incluso para algunos es su primera fuente de ingresos. Sobre esto, es importante especificar algunas de las características laborales de los músicos de hoy en día. Una de ellas es la multiplicidad de actividades paralelas en torno a la misma música, que rompen con esa – ya antigua – idea que reduce al músico sólo como un ser que ejecuta un instrumento y/o compone.

“Terminé solamente ahora este año dedicado a la música en distintos ámbitos. Ponte tú, yo grabo gente, tengo algunas cosas aquí, entonces puedo grabar gente. Y a veces grabo músicos que quieren que los grabe, y les ayudo a producir un poco; y me encanta poder hacer eso. Es una pega en la que gano poca plata, pero gano una plata haciendo lo que me gusta; y ayudo a poner más música nueva; y aprendo técnicas de grabación, y cómo hacer sonar las cosas, y un montón de cosas. Y de pronto salen proyectos, y a veces he tenido la suerte de que me invitan. (...) Salen pegas así, entonces se ha transformado en una fuente de ingresos para mí. (F.C, 4)

“Y por ahí se armó el asunto, porque una de esas canciones, como que hice un video, y lo empezaron a pasar por la tele, la cosa empezó a agarrar, y por ahí ya empecé a dedicarme más a tocar que a trabajar en Derecho...” (L.Q, 6)

“En el plano pequeño, mundano, la música fue mi hobby durante mucho tiempo. Hoy día es mi profesión. Yo trabajé mucho tiempo en publicidad como redactor creativo, director creativo; y en mayo de este año me echaron de la agencia donde yo estaba trabajando, y en vez de ser algo negativo fue algo positivo porque yo hace tiempo quería hacer una productora musical, o sea un estudio en el fondo. Entonces, encontré un socio, y con él ahora estamos haciendo música para lo que venga. Lo que estamos haciendo ahora es música para comerciales. E idealmente nos gustaría hacer música para películas, para cortometrajes” (T.V, 3)

Por el contrario, para otros de los entrevistados, la música no es su primera fuente de ingresos y no su principal actividad laboral, a pesar de que ésta cumple un rol fundamental dentro de sus vidas, a la que le dedican gran cantidad de tiempo e inversión económica. Se puede decir entonces que es como una actividad paralela a su vida profesional, pero aun así es mucho más que un pasatiempo o una actividad recreativa.

“Lo que pasa es que a mí me cargaría vivir de la música, como depender de la música, como de decir: *“Hueón, si no toco este mes dos veces, no voy a poder pagar mis cuentas. Entonces voy a tener que tocar en donde sea y lo que sea. Voy a tener que ceder mi música”, ¿cachai? Pa’ mí la música siempre ha sido como una hueá más creativa, cercana a mi nivel de expresión; y no vivir de la música me permite hacer la música que yo quiero.*” (A.R, 7)

“Como que también hay una cosa que yo siempre tuve clara, que de esto no iba a vivir. Y tampoco me lo tomaba como hobby porque invertí caleta de plata, tenía super buenos equipos, buenas guitarras, y mantener las guitarras, y las cuerdas, y el lutier... entonces nunca lo vi tampoco como hobby. (...) Yo no quería vivir de la música. Yo quería hacer la música, disfrutarla (...) pero no era como para estar en esa parada.” (L.O, 5)

Los hechos recién expuestos indican (y uno de los entrevistados lo confirma) que para poder dedicarse a la música sin mayores conflictos, ya sea en su totalidad o como paralelo – y con esto no se afirma que no los haya, pero sí los “minimiza” en cierto sentido – en muchas ocasiones, también influye la posición – y para este estudio la trayectoria – social. Pues si bien el ser músico conlleva un sinfín de situaciones complejas, la posibilidad de tener una carrera profesional detrás, y las mismas primeras inquietudes, acercamiento y perfeccionamiento, están ligados altamente a esa posición.

“Esto es un tabú, pero yo creo que el arte es cuico. Obviamente existe gente talentosísima en todos los sectores, pero un tipo que tiene que trabajar de 8:00 a 8:00, que está pa’ la cagá, es muy difícil que tenga un momento en su día pa’ sentarse a disfrutar de la belleza, y tocar el arpa. Es muy difícil.” (L.Q, 6)

Cabe destacar que todos los entrevistados estudiaron una carrera profesional que no fue música, ni nada relacionado a ésta. Dentro de la gama de carreras escogidas

destacan diseño y publicidad, pero también aparecieron carreras como derecho y psicología.

“Son casi todos tipos universitarios, que han pasado por carreras universitarias; y curiosamente no todos han sido músicos de escuela, pero han estudiado otras cosas. Por ejemplo: Diseño Gráfico, Técnico en Sonido, Periodista, qué se yo; pero tienen formación universitaria.” (G.P, 1)

“Yo creo que hay mucho amateur, mucha gente que se dedica a hacer otras cosas, y de pasada tiene una banda. Y que los músicos que realmente se dedican a la música son súper pocos. (...) Y de hecho, si tú sacas la cuenta y hablas con todos los músicos que estamos tocando hoy en día, y que estamos haciendo hueas musicales, ¿cuántos han salido de los institutos de música? Nadie.” (C.E, 8)

“Estudié un montón de cosas. Estudié Arte principalmente, con mención en sonido, y después saqué la mención en Artes Plásticas. Y me las he ganado de distintas maderas. Hoy en día me dedico a remodelar departamentos.” (A.R, 1)

Lo recién expuesto es lo que podemos entender como parte los cambios en la organización del trabajo generados por esta fragmentación social de la que se ha estado hablando, donde el trabajo de músico – al igual que todos los que se encuentran dentro del área artística – como tal no es visto como una carrera profesionalizable, desde puntos de vista convencionales que son traspasados a diferentes esferas de la sociedad. Eso se traduce en una combinación de actividades paralelas, tanto ligadas a la producción musical, como a oficios totalmente externos a la música, con las cuales se espera llegar a una estabilidad para poder seguir haciendo música. Mientras que por otro lado, se genera un impacto que deviene en situaciones que pueden ser corrosivas para las formas de relacionamiento, como lo son las escasas oportunidades de mantenerse en el rubro, para lo cual hay que entrar en un sistema de competencia a través de los conocidos fondos concursables, por dar un ejemplo.

4.4 Composición y letras

4.4.1 Motivaciones y expectativas al momento de componer

En relación a las expectativas que tienen los músicos entrevistados a la hora de componer, en la mayor parte de los casos éstas se encuentran ligadas a la expresión

de ideas y sentimientos personales, que conllevan – principalmente – a una satisfacción personal. Todo lo que esté ligado a sus vivencias, a su sentir, y a la búsqueda y transmisión de ideas propias, es en primera instancia su fuente de inspiración.

“Satisfacción personal. Yo creo que ahí radica para mí, al menos así me funciona a mí, la clave para poder tirar algo para afuera. Como que creo que no somos tan distintas las personas, entonces si tú realmente haces algo que tiene sentido, difícil que alguien no vea ese sentido. Pero a mí me interesa más la música como un continuo de composiciones, entonces yo quiero hacer mi aporte a esa cuestión, y no sólo salir y entretener, y buena onda.” (F.C, 4)

“Como que uno nunca se plantea eso, y debería ser lo primero que uno se plantea. Hacer una música que sea consecuente con lo que uno está sintiendo. O sea, nosotros somos un grupo bien enano, intrascendente si lo quieres poner dentro de una cuestión histórica, pero, al mismo tiempo, para nosotros es muy importante.” (T.V, 3)

“Hacer algo que artísticamente me haga sentir. Componer es un arte. Siempre es una especie de acto de laboratorio, donde nada parece calzar, y nada parece ser muy interesante, hasta que de repente algo moviste e inventaste algo que te hace todo un sentido.” (L.Q, 6)

Como se puede apreciar en sus comentarios, es de suma importancia que la composición en sí misma, tenga un sentido para ellos. Y esto no apunta específicamente al mensaje verbal, sino que se refiere a la música como una forma de comunicación consigo mismos y su entorno, una forma de expresión y un lenguaje que puede ir más allá de lo inteligible, donde las experiencias sensitivas se vuelven en el fin de la composición.

En cuanto a las motivaciones en torno al escribir letras, la mayoría manifestó que, previo a generar un diálogo con el público o una transmisión de ideas, es necesario que a ellos les haga lógica lo que van a escribir/decir. Luego, estas letras pueden llegar a ser extrapolables y compartidas por otras personas, pero el origen de cada una de sus palabras no está en esa empatía que podría llegar a suceder con *el otro*, independiente de que después se dé.

“Evidentemente que queremos que esta música se traspase a otros seres aparte de nosotros tres, y que pasa, no a gran escala, pero sí hay gente que se ha acercado – poca gente – y te dice: “*oye, me gusta lo que están haciendo, me gustó esa canción*” o “*esta cuestión la encuentro interesante*” o “*me gusta la melodía que hicieron acá*”. Gente que le pasa que se identifica o que puede disfrutar una de nuestras canciones. Y con eso nos sentimos súper pagados.” (T.V, 3)

“Yo creo que tan potente como provocar un movimiento social, es provocar un movimiento introspectivo en alguien. Yo creo que en generar ese movimiento en una persona puede ser tan potente como un movimiento social. (...) Y sí nos gustaría, obviamente, que eso lo compartan esas personas. Sentimos que en la medida que nos pasa eso, también podemos transmitirlo. Y ahí, sin duda que tocar bien, sonar bien, que realmente reproduzcamos esa experiencia en otros contextos...” (A.D, 2)

A pesar de la existencia de una conciencia social en los entrevistados, la mayoría de los casos dejan en claro que las denuncias o críticas sociales no son parte de sus expectativas al momento de componer y escribir las letras de sus canciones. Si bien, todos ellos presentan críticas al sistema económico y político tanto del mundo como del país, este tópico no está dentro de sus canciones y no es parte de sus prioridades al momento de componer y escribir.

“Nuestro sentido no es tocar una especie de denuncia social como otras bandas lo han tomado como misión. Lo nuestro es más tocar de una forma en que nos gusta tocar, y hablar más ampliamente...” (T.V, 3)

“Nuestra aspiración no creo que sea ni política ni de generar movimientos sociales. Tampoco es que yo quiera influenciar el mundo: *ojalá todos sean, súper, no sé, abiertos*. Eso es un proceso personal. Pero si a alguien le produce eso, maravilloso. Y si eso hace feliz a alguien, mejor todavía. Pero al final uno hace un poco lo que siente, como que cuesta posicionarse desde un punto en que uno diga querer cambiar algo, o tener un poco ese poder. Eso sucede naturalmente, que pase lo que tiene que pasar” (A.D, 2)

“No creo que tengamos una aspiración como de influenciar a nivel discursivo, lo que tendría algo más como la música quizás más política, que generalmente busca generar cambios a un nivel súper concreto, a lo mejor; como de provocar movimientos – ya, si me pongo un poco más épico – como sociales. Sin duda yo creo que no es nuestra aspiración.” (A.D, 2)

Así como se pudo presenciar la importancia del lado artístico de sus producciones musicales al momento mismo de crear, para el caso de la composición misma también se ven manifestadas expectativas en cuanto a crear algo con cierta *calidad* musical. Ésta estaría enfocada hacia sonidos más melódicos que ruidosos, y no de gran complejidad en su estructura de composición, sino algo más bien atractivo y accesible para el oyente.

“Que sonaran musicales. No tenía ninguna intención como de decir algo determinado. Sin embargo, me sorprendió después que cuando la gente escuchaba la música, en lo que más se fijaban era en las letras. Inconscientemente había algo ahí.” (L.Q, 6)

“Para mí es importante, o más que importante, me gusta que sea lindo de escuchar, que sea atractivo, que se pase bien, que haya cosas que te llame la atención, que recuerdes melodías, que recuerdes gestos. Algo que sea sónicamente o melódicamente sea llamativo. Tampoco me gusta que sea tan difícil escucharlo.” (A.D, 2)

“Tratar de hacer música original. Eso es lo que a mí me interesa.” (F.C, 4)

El tema de la originalidad también es importante a la hora de componer y escribir. Lograr distinguirse de sus pares también es parte del proceso creativo, pues eso le da una especie de autenticidad a cada uno de ellos, y el ya conocido sello personal. Es decir, tratar lograr *ser único* dentro de un grupo de pares, donde se comparten un sinfín de características que los convierten en un nicho particular, pero homogéneo en su interior.

4.4.2 Temáticas de las letras

Así como se pudo apreciar en el tópico sobre las representaciones de la música que tenían los diferentes entrevistados, para el caso de las letras también existe una amplia diversidad de temas a tratar. Es importante hacer hincapié en la subjetividad que poseen éstas, ya que una de las características principales que presentaron todos los músicos al momento de referirse a sus letras es el aspecto individual, introspectivo, proveniente de experiencias personales, sensaciones, sentimientos y visiones propias de su vida y entorno. Uno de los informantes, músico también, lo manifiesta de esta manera:

“El rock, yo creo que hace unos veinte años es súper autorreferente. Las bandas son súper autorreferentes. Son lo que les pasa a ellos, sus problemas, los problemas con su novia, con su esposa, con su polola, con su amante; con qué no tengo plata, dicen los más rockeros; voy a luchar con esto... Pero nunca hay un objetivo de hablar de sentimientos y sensaciones mucho más profundas” (C.E, 8)

Mientras que otro de los músicos expresa algo similar en relación a una de sus bandas, dentro de la cual, la temática principal eran ellos mismos y su experiencia en torno a la música:

“En Ramírez el discurso lo llevaba yo, y se trataba principalmente de sobre sí mismo. Era una banda súper autorreferente Ramírez. Las canciones se trataban sobre las canciones. Las canciones se trataban sobre las tocatas. Hablábamos de nuestra misma actividad en las canciones, como autorreferente en ese sentido. Como que eran descriptivas de lo que estábamos viviendo a nivel del rock.” (A.R, 1)

Siguiendo esa misma línea es, efectivamente, la temática introspectiva uno de los intereses compartidos a la hora de escribir las letras. Todo lo relacionado a sentimientos, búsqueda interior, y experiencias personales que han gatillado algún tipo de cuestionamiento en ellos. Esto está completamente relacionado a una de las formas de representación que tienen los entrevistados sobre lo que es para ellos la música (mencionado anteriormente), por lo cual, esa misma percepción que tienen de ésta, se ve reflejada al momento de escribir varias de las letras de sus canciones.

“Las letras eran mucho más introspectivas, más sobre sentimientos propios, como bien alienados de la sociedad. Sobre el aislamiento, sobre la soledad, sobre la desilusión. Eran bien oscuras también, pero no sociales, mucho más introspectivas.” (T.V, 3)

“Algunas que son como más de encontrarse uno mismo, por decirlo. (...) Ponte tú, *Porvenir* era una canción, que era el primer single de Matorral, que era como mucho más sobre el futuro, pero desde un punto de vista más como de encontrar tu camino, una cosa así...” (F.C, 6)

“Bien subjetivas, más oníricas, y como de luchas de poder, hombre y mujer. También tenían mucho como de imagen, como que se habla de algo que estás mirando, que estás viendo: *“a papaya en el suelo, en mi parquet*. Como mucha imagen que trae sentimientos que son bastante inconclusos, y como bien difíciles de descifrar.” (L.O, 5)

Las experiencias personales y familiares, también son una temática a tratar dentro de las letras de canciones de estos músicos. En muchos casos, las vivencias de la infancia se transformaron en una fuente de inspiración que hacen manifiesta a través de la música.

“Me he dado cuenta que también, a partir de ciertos momentos, o sea no todas las canciones, pero he escrito más sobre mi familia y cosas así. Yo creo que es como para sacarte los balazos.” (F.C, 4)

“Lo que me movía en esa época, yo creo, eran vivencias personales, y todavía, aunque sea fome reconocerlo, imitación de letras de otras personas.” (T.V, 3)

Dentro de la misma arista de experiencias personales, aparecen los problemas amorosos, el amor y el desamor, como lo dice una de las entrevistadas. Como lo relacionado con la familia, la temática de las letras de esta entrevistada también surge a propósito de sus vivencias en torno a ese tema, y a la resaltación de los instintos.

“Eso, como harto amor y desamor. No tenía otro tema, como que no sé, las otras cosas no me importaban tanto. Había una que se llamaba Felino Instinto, que es como cuando uno cacha que su pololo le está mintiendo y como que una le quiere creer y le dices: “Sí, sí, sí”, pero tu instinto te dice que no. Y en verdad nunca falla el instinto. La otra era de dos minas hablando en un parque, de penas de amor, contándole a la otra que este hueón se fue con otra mina y que estoy mal, pero pobre mina” (L.O, 5)

La estética en las letras también se ha convertido en un objetivo a seguir, lo que está altamente relacionado a la alta valoración artística que tienen estos músicos de sus composiciones, dentro de las cuales las letras, como mensajes en sí mismo, pasan a segundo plano, careciendo de una real relevancia. Es decir, se prioriza lo estético, por sobre el mensaje mismo. Como se dijo anteriormente: el *cómo se dice*, más que el *qué se dice*.

“De las pocas bandas o músicos que hacen cosas nuevas, Siempre hay una cosa ligada harto a la poesía” (C.E, 8)

“Las letras tratan de ser un poco más discursivas, pero eso me cansó rápido, y mi esfuerzo actual es más estético, más poético que discursivo. Me aburren las letras que hablan de: “*me gusta esto*”, “*no me gusta lo otro*”, “*estoy a favor*” o “*estoy en contra*”. No creo que sea muy poético. Es como montar un panfleto” (L.Q, 6)

Otra de las características que apareció con recurrencia, dentro de la multiplicidad mencionada, fue la inexistencia de un mensaje explícito, lo que termina permitiendo una libre interpretación de éste. O sea, que cada persona que escuchase la canción tendría plena libertad para darle el sentido que quisiese, de acuerdo a su propio sentir y/o entendimiento de ésta.

“Con el grupo que estoy tocando ahora, que se llama Cóndor Jet, las letras son bien abiertas a interpretación. Como que no hay una forma de leer esas letras.” (T.V, 3)

“No están explícitas porque a mí también como que me interesa mucho la lírica, la estética; como que pienso que esa es una forma de escapar de toda esta cuestión que nos rodea.” (F.C, 4)

“Muchas letras las puse después de que las canciones ya estaban hechas, y sin plantearme: *qué estoy diciendo*. (...) Cuando me di cuenta de la potencia que tenían las letras, grabé un segundo disco, el “*Ahora*”, en el que hice un esfuerzo por las letras; tratar de dirigiérlas un poco más, sacarles lustre.” (L.Q, 6)

El tema de la inmediatez también está presente en las letras de las canciones de uno de los entrevistados, las cuales pretenden comunicar – y aconsejar – que las oportunidades se deben aprovechar en el momento en que se presentan, porque

nada es eterno. Frente a esta temática se encuentran una de las principales características de la juventud – y en realidad del mundo de hoy en día – dentro de la cual la inmediatez se ha convertido en el valor por excelencia. El pasado no se toma en cuenta, y las proyecciones a largo plazo son inexistentes. Lo único que vale es el *aquí y ahora*.

Y eran súper autodestructivas, como: “Oye, esta banda va a durar un rato, toquemos rápido”. Como que ese era el concepto. Como que sabíamos que la hueá no iba a durar mucho. Hablábamos de los excesos, de toda esa hueá, porque había una conciencia de la auto-inmediatez del proyecto, ¿cachai? No estábamos teniendo un proyecto así como pa’ tocar veinte años juntos, y sacar cincuenta discos, sino que era como: ¡hueón, ahora! Esa era la idea. Todo el rato la temática era como referente a eso, como: *Esta es la oportunidad. ¡Ocúpala! ¡Aprovéchala! Da lo mismo que te vaya igual. ¡Hazlo igual!*” (A.R, 1)

En algunos casos, las temáticas mundiales, como el caso de las potencias económicas o las guerras también han sido plasmadas en algunas letras. Si bien no son el eje central de las canciones, estas situaciones también han generado cuestionamientos y han hecho sentir a algunos de los entrevistados.

“Sobre la situación de las guerras (...) en general, como de EEUU y esta cosa de estar siempre en guerra con todo el mundo...” (F.C, 4)

El mismo entrevistado manifestó que ha tematizado a Chile y su idiosincrasia en algunas de sus canciones. Explicó que de todos modos, sus experiencias personales con el entorno han tenido relación con su forma de ver y entender el mundo, hecho en que más de alguno de los entrevistados coincidió con él. Todo esto, sin dejar de lado el aspecto estético tanto de la composición como de la letra.

“Ahí también empecé a ocupar un lenguaje que yo pienso que tiene hartito que ver con la idiosincrasia. (...) Sin querer me empecé a dar cuenta de que empecé a hablar de *usted*, por ejemplo, en las letras; y cosas así que tienen que ver con esta forma de hablar un poco más antigua, de Chile. Me interesaba como recuperar eso también. Si la música hubiese sido más como imagen, como eso, como el Chile, no sé si que se está perdiendo, pero no tanto de hablar en inglés, más como las imágenes de las casonas, de la virgen...” (F.C, 6)

“*Japón* habla de Chile igual, de alguien que está un poco perdiendo la razón aquí, no sé si volviéndose un poco paranoico, algo así. Y habla sobre Chile, menciona a Mistral, qué se yo, varias cosas” (F.C, 6)

“*Los mismos* también es muy sobre acá, los mismos de siempre, de eso se trata un poco, de la misma clase política, las mismas familias.” (F.C, 4)

En síntesis, dentro del tópico de composiciones y letras de las canciones podemos concluir que los temas introspectivos y personales son los principales a la hora de generar motivaciones para escribir las letras de estos músicos; mientras que la calidad musical es lo primordial a la hora de componer; y la valoración por lo estético es el eje central entre música y letra. Es decir, para ellos, crear música está relacionado a la vivencia de experiencias sensitivas para encontrarse consigo mismos y lograr una especie de equilibrio interior manifestado en el arte de crear en sí mismo; y a la vez lograr un producto armónico y de belleza consensuada, que sea accesible y apreciable a oídos de quien lo escuche.

Es aquí donde algunos de los dichos de Simon Frith, expuestos en este estudio, hacen sentido: a través de la música se puede producir identidad, administrar la vida emocional de las personas, y ser apropiada por los oyentes. Es decir, la música como una experiencia de ese yo en construcción en donde se puede describir tanto lo social como lo individual de maneras entremezcladas.

La música en sí misma es un arte, pero la música como manifestación está unida a condiciones culturales, económicas, sociales e históricas; por lo cual es necesario entender el contexto en el cual se mueve determinado tipo de música para comprenderlo.

Ahora bien, con esto, y haciendo referencia a lo social, para este caso no se hace referencia a algo estrictamente crítico, sino solo a una visión de mundo, a partir de experiencias individuales. No existe la intención de persuadir con discursos ni poner en la palestra temas políticos o sociales.

Como ya se ha expresado – en más de una oportunidad – en esta investigación, actualmente nos encontramos en una sociedad la sociedad de los nichos, donde ha proliferado el consumo y la fragmentación del mercado, que ha producido una creciente individuación de las personas, la cual es diferente a la etapa de individualismo, donde la persona (ya individuo) cumplía un carácter funcional. Hoy en

día se fomenta la personalización dentro de la misma sociedad de masas, es decir, que la persona debe cumplir un rol, y por lo mismo éste debe fortalecerse al interior de cada agrupación. He ahí el “mágico” deseo generalizado de querer distinguirse del otro, mientras a la vez se produce un reconocimiento entre ellos mismos.

La música, que no ha quedado ajena a estos hechos, hoy también deambula entre condiciones sociales y comerciales. En otras palabras, existe una dependencia del mercado, o sea se mueve gracias a productores y consumidores, quienes terminan siendo los patrones de estilos, gustos y éxito.

Y esto es lo que se ve reflejado, en tanto, en las producciones de los músicos de esta investigación: un mensaje diluido que se esconde tras una estética potente que persigue un carácter musical mediático (en algunos casos), además del de satisfacción personal.

4.5 Representaciones Políticas

Si bien, en muchos de los casos los temas políticos no son parte de las temáticas principales de las letras, todos los músicos entrevistados tienen una visión crítica de los diversos acontecimientos tanto en Chile como el resto del mundo.

Al momento de ser cuestionados acerca de la visión que tienen respecto al sistema político en Chile, todos están en desacuerdo con éste; mientras que en específico, frente al actual gobierno ninguno de ellos lo apoya. Más bien se muestra una desilusión e incredulidad en torno a los políticos y los partidos políticos de nuestro país.

“Yo en mi vida musical soy mucho menos político de lo que soy en mi vida personal. Hablo poco de política en mis canciones, pero soy muy político en mi cotidianidad. Yo creo que la sociedad, lo que en algún momento se llamó Economía Social de Mercado, hoy día se llama Neoliberalismo, que es horrible, pésimo, y totalmente destructivo. Es un mundo que se está auto-destruyendo. Pésimo. Definitivamente pésimo. Un gran retroceso en la evolución humano.” (T.V, 3)

“Yo creo que mi pensamiento un poco más complejo que eso, no va a de un extremo a otro. O sea, en ciertos aspectos soy más cercano a lo que podría llamarse un Socialismo o algo así, pero por otro lado, también creo en los esfuerzos independientes y en las empresas, y en todo ese tipo de cosas que son resultados de esfuerzos de personas. Creo que mi interés tampoco va por ahí. Creo que mi interés va por algo mucho más

humano. No podría responder tu pregunta. Si me preguntaras arriba o abajo, prefiero arriba, pero entre derecha o izquierda, no sé.” (L.Q, 6)

“Entonces, soy tan de izquierda que creo... Lo que a mí me pasa es que yo no estoy en esa línea. Yo no estoy en la línea de la izquierda y la derecha. Para mí la izquierda y la derecha es parte de lo mismo.” (A.R, 8)

“Lo que me pasa a mí, es que yo no creo tanto en las ideologías, no creo en los partidos políticos. Me da lata que para estar representado tenga que militar, inscribirme, tener un comité, después un loco, y finalmente cinco locos que deciden por los cinco mil que somos del partido, y más encima les pagamos para que decidan. ¿No debiera ser la democracia realmente directa? ¿Por qué tengo que votar para que tú me representes? ¿No puedo ir yo y decir lo que pienso? Entonces yo no creo en ninguna... Tampoco me gusta pensar en la historia, por ejemplo, del comunismo con todas las muertes que ha acarreado; y la historia de los fachos con todas las muertes que ha acarreado. Cualquier cosa que justifique matar al otro... Pero si tuviese que idealmente definirme, sí, absolutamente con la izquierda.” (F.C, 4)

Se puede decir que existe una visión crítica en torno a temas políticos y sociales, pero estos – como se dijo anteriormente - no están tematizados en sus canciones.

Todos se consideraron de izquierda, al momento de preguntárseles su tendencia política, pero aun así, más alguno manifestó no sentirse identificado con ésta, planteando alternativas alejadas del sistema político tradicional.

En muchos de ellos se percibe un malestar individual y una visión crítica tanto en relación a la sociedad chilena, como del sistema económico occidental, pero como ya se ha expuesto, estas visiones no guardan relación con su dedicación a la música.

Podemos dilucidar entonces una disociación entre lo que es el arte y lo social, para estos músicos. Por un lado está su dedicación a la música, y por otro lado sus pensamientos políticos en torno a la realidad social.

Conclusiones

Para concluir esta investigación, es necesario, en primera instancia, hacer una síntesis de los principales resultados de ésta, en el marco de los cambios que se han ido produciendo tanto en las prácticas juveniles de hoy en día en Chile, como en el campo de la música en Chile, y por tanto, de las prácticas culturales ligadas a ésta.

En primer lugar, nos encontramos en una época en la cual las relaciones sociales han presentado transformaciones en cuanto a su configuración. Esto se debe, entre otras cosas, al cambio que se ha producido en relación a la concepción del tiempo y el espacio – los cuales se han relativizado – dando paso al establecimiento de nuevas formas de relacionarse. Un ejemplo claro de esto, es la familia que – a pesar de seguir considerándose el primer espacio de socialización – pierde su fuerza como tal, o al menos dentro de su concepción tradicional; mientras que los amigos y *pares* empiezan a cobrar vital importancia como núcleo de socialización durante la infancia y adolescencia. Es decir, al interior de estos grupos de pares, es donde actualmente los jóvenes forjan gran parte de su identidad, a través de la búsqueda reconocimiento entre ellos y, a la vez, distinción de otros grupos de jóvenes.

Y es, dentro de este mismo marco, donde el tema de las trayectorias – entendidas, dentro de la investigación, como las posiciones que van ocupando los sujetos dentro de la estructura social – cobran vital importancia a la hora de explicar las relaciones sociales y prácticas juveniles de la actualidad; y sobre todo para comprender la forma y el espacio en el que cual se mueve una determinada persona.

En este sentido, para el caso de los músicos investigados, si bien la familia fue de crucial importancia al momento de generar un temprano acercamiento a la música, y gatillar una posterior dedicación a ésta; los compañeros de colegios, y amigos de la infancia y adolescencia, también jugaron roles determinantes para que esto último se llevara a cabo. De hecho, es en la etapa escolar donde todos los entrevistados

tuvieron sus primeras experiencias e incursiones en torno a la música, a través de la formación de bandas junto a compañeros de curso, vecinos y/o amigos.

En cuanto a características algo más particulares de los jóvenes pertenecientes al objeto de estudio, es el de su origen y/o pertenencia a estratos socioeconómicos medios-altos y altos de nuestro país. El hecho de haber nacido dentro de un entorno con un amplio capital económico, social y – por ende – cultural, es básicamente la primera razón que permitió generar las condiciones de un acercamiento de temprano, y gatillar un interés en el área musical de estos jóvenes. Como diría Bourdieu, al tener un habitus relativo a una posición social privilegiada, las disposiciones previas a la incorporación de prácticas culturales – para este caso, dedicarse a la música – están dadas de manera natural –o bien, son heredadas - por el sólo hecho de poseer ese habitus.

Frente a esto, podemos decir que todos estos jóvenes comparten una trayectoria de vida similar, la cual se hace manifiesta en la tenencia de redes que se potencian al interior de sus grupos a través de códigos, intereses y prácticas comunes.

En segundo lugar, nos encontramos con otro cambio en el que es importante hacer énfasis, situado en el campo del arte, y en específico el de la música, que se explica, dentro de otras cosas, gracias al creciente aumento y masificación de las NTIC's, que han producido una transformación del mercado – hecho que no ha sido indiferente para este campo en particular – el cual se ha fragmentado, generando cambios tanto a nivel de producción como a nivel de difusión de sus creaciones musicales, entendidas también como elementos de consumo cultural.

Como se explicó anteriormente, gracias a los avances de internet, y la aparición de un sinnúmero de programas que permiten acceder, a las personas, a las ofertas culturales expuestas en cualquier parte del mundo, el mercado discográfico ha ido perdiendo protagonismo, haciendo que el consumo cultural – entendido, dentro de esta investigación, como las posibilidades de acceso a bienes culturales, como la música

para este caso – se traslade, en gran parte de los casos, a las plataformas virtuales, los cuales se han convertido en el principal espacio para la difusión de ésta.

Lo anterior, además, ha traído consecuencias interesantes de dar cuenta, como lo es el fraccionamiento de la industria musical chilena – y más en específico, de la ligada al rock – trayendo consigo una reestructuración de éste, manifestada en la aparición de diferentes núcleos o nichos de diversos sub-estilos del género ya mencionado, que se caracterizan principalmente por dos cosas: ser algo herméticos – no es tan fácil entrar a éstos – y homogéneos en su interior.

Esto se hace manifiesto en los tipos de relaciones que se establecen al interior de cada nicho, en las cuales, por un lado, prima la cooperación, amistad y reconocimiento entre pares; mientras que por otro, surge la de competencia y ese afán de distinguirse del resto, buscando – entre otras cosas – grados de originalidad que le otorguen cierto grado de exclusividad a cada uno.

Los músicos de esta investigación dieron cuenta de eso, afirmando la presencia de esas características positivas, y ejemplificándolas a través del trabajo en conjunto y el apoyo consensuado que genera entre ellos, tanto en el proceso de elaboración de sus proyectos (por ejemplo, grabaciones, uso de instrumentos en estudio, mezclas, etc.), como en la difusión de estos, como son las presentaciones en vivo. Pero varios de ellos hicieron también mención a la existencia de esa competencia, en muchas ocasiones implícita, producida por el juego que se produce en un mercado al cual no es tan fácil entrar, y menos aún mantenerse; pero del que, a la vez, se depende. Dentro de este escenario se encuentran, por ejemplo, fondos de financiamiento, por los cuales los músicos deben entrar a concursar y, por ende, a competir con sus pares.

Otra característica de estos nichos – que sigue dentro de la línea de su hermetismo y homogeneidad – es la que guarda relación con el público al que apuntan éstos, el cual es bastante acostado: en el caso de este grupo de músicos, a un público de

jóvenes, en su mayoría universitario, proveniente de estratos sociales medios y medios altos, con los que se presenta una mayor empatía comunicativa entre emisores (músicos) y receptores (público oyente) relacionada, en primera instancia, a una historia de vida similar y, por ende, a intereses en temáticas que coinciden entre estos dos tipos de actores. Esto nuevamente pone al *habitus*, los capitales, y las trayectorias como elemento común al momento de generar esta relación entre los actores mencionados.

En tercer lugar, y altamente relacionado con lo expuesto anteriormente, podemos encontrar la presencia de cambios a nivel del trabajo de estos músicos. Dentro de este ámbito son dos las consecuencias más visibles.

En primera instancia aparece la falta de profesionalización (en universidades o instituciones profesionales) de los éstos y, al mismo tiempo, la inestabilidad laboral. Para este caso, a pesar de haber recurrido a clases (tanto particulares, como en academias) de perfeccionamiento en el área, ninguno de los músicos entrevistados estudió música como una carrera profesional – y sí estudiaron otras carreras – pero igualmente la música es una actividad a la que todos se dedican de manera prácticamente completa. O sea, invierten gran parte de su tiempo e ingresos (en muchos casos, de otras actividades) en ella. Y a la vez, reciben ingresos de ésta.

Aun así, frente a este tema existen divergencias, pues mientras muchos de ellos la consideran su actividad principal, siendo ésta su primera fuente de ingresos; otros tantos dicen tenerla como actividad secundaria, a pesar de que el tiempo dedicado es mayor al de cualquier pasatiempo.

Es aquí donde se hace manifiesto el tema del pluriempleo, es decir, que estos músicos tienen diversas fuentes de ingreso, provenientes de diferentes trabajos que combinan (entre los que se dedican a su profesión y los que trabajan en áreas que no guardan ninguna relación con ésta); y a la vez, es donde aparece, y se destaca, el

tema de la autogestión y financiamiento de sus producciones musicales, como actividad paralela a la del *músico de antaño*.

En esto sentido, y como se mencionó en más de una oportunidad, hoy en día el músico es además gestor cultural. Es decir, ya no sólo se es compositor, autor de letras, y ejecutor de instrumentos; los músicos tienen que especializarse en diferentes áreas del ámbito musical, y dedicarse a la mayor cantidad de tareas posibles relacionadas a lo que involucra la gestión y difusión de su música.

En segunda instancia, nos encontramos en un campo donde al haber escasas oportunidades para dedicarse de manera completa – o sea, evitando esa inestabilidad – y desarrollarse dentro de éste, se genera inevitablemente una mayor competencia y concursabilidad, que terminan provocando un impacto corrosivo en las estructuras de relacionamiento de estos jóvenes, con lo cual, volvemos a lo ya explicado con anterioridad.

II.

Ahora bien, y considerando los márgenes donde se mueven estos jóvenes músicos, ¿qué es lo que sucede en ellos al momento de decidir dedicarse a la música?, ¿qué es lo que esperan de sus canciones?, ¿qué hay detrás de sus letras?

Para poder responder a esas interrogantes es necesario tener en cuenta el escenario donde se encuentran estos músicos, y considerar nuestra pertenencia a una sociedad donde prima la personalización y diferenciación, dentro de un universo completamente fusionado como es las sociedades de consumo y masas, donde se produce una integración cultural, y a la vez una creciente fragmentación de esta en diferentes nichos que deambulan dentro de una cultura hegemónica mayor. Es en estas sociedades, donde se produce un cambio en relación al concepto de individuo, que en los procesos de individualización apuntaba a cumplir funciones; y hoy en día a través de la individuación se complejiza en torno a deseos y expectativas en torno a la autoafirmación de sus subjetividades. Es decir, en pro de distinguirse de quienes

lo hacen identificarse. Esto es lo que genera un aumento de las experiencias estéticas y sensibles en estos jóvenes.

Como se ha expuesto dentro de esta investigación la juventud – más allá de un simple hecho biológico – es parte de una construcción social que está relacionada, por ende, a múltiples situaciones sociales, dentro de las cuales las condiciones materiales e históricas, así como también las culturales, son sumamente influyentes al interior de este proceso de moratoria, la cual, para este caso, está más ligada principalmente a una estética de la vida cotidiana. Con esto se quiere decir que el periodo de juventud también está entendido dentro de los márgenes sociales actuales – influidos por el mercado – como una mercancía. Es aquí donde entran los elementos que mueven a quienes viven este proceso de moratoria: búsqueda y construcción de identidad, a través de las prácticas culturales mencionadas; de la identificación con sus pares y, al mismo tiempo, distinción de éstos y “otros”, en relación a los deseos y expectativas impuestas previamente por el mismo mercado.

Debemos recordar que la moratoria social está entendida como un proceso de construcción social en el cual se da paso de la niñez a la adultez, proceso generado a raíz de la creciente modernización de las sociedades. Esta moratoria se caracteriza principalmente por una postergación de las responsabilidades y roles de la vida adulta, a través de la aparición de espacios que permiten, por ejemplo, aumento de la vida estudiantil, de la vida social, y la aparición de vivencias que antiguamente no existían. Pero aun así, la moratoria es un proceso que también está condicionado socialmente. Esto quiere decir que no todas las personas jóvenes – vistas desde un aspecto netamente etario – viven este proceso de la misma manera – incluso en algunos casos simplemente no se vive – lo cual indica que la moratoria está ligada a una posición social que permite experimentarla, y ésta claramente se refiere a la posesión de un habitus relativo a las clases acomodadas.

Ahora bien, volviendo a las composiciones de estos jóvenes músicos, si nos detenemos en éstas, y en sus ideas previas al momento de dedicarse a la música y

creación, todos ellos coinciden en un darse a conocer (o sea, entrar a un mercado de intercambio y consumo cultural), y en lograr una satisfacción personal, a través del arte y la creación.

Las principales motivaciones en relación a sus canciones guardan fines estéticos y de accesibilidad, en relación a quién/es escuchará/n su música, más allá de la transmisión de un mensaje específico; aspectos donde nuevamente el mercado se hace presente, aunque ellos no lo tengan incorporado de una manera consciente. Se puede decir entonces, que las letras se diluyen por plataformas de comercialización más livianas en las cuáles el valor estético es el más destacado.

Las letras de sus canciones carecen de un carácter persuasivo, y más aún de uno crítico o contestatario. No se espera impactar con discursos sociales, ni tampoco lograr una empatía premeditada con el receptor – al menos no a través de la letra misma – independiente de que ésta finalmente se termine logrando. De hecho, muchos de ellos hicieron hincapié en la inexistencia de mensaje explícito, dejando la posibilidad de libre interpretación por parte de cada oyente, lo cual también es síntoma de una especie de ausencia de vínculos potentes con el otro pues, a pesar de estar “en conjunto”, cada uno gira en torno a si mismo, a sus propios deseos, expectativas y sentires.

Estos hechos corroboran el periodo de individuación en el que nos encontramos, donde a pesar de existir aún la colaboración y amistad entre músicos, e incluso con algunas personas de su público, la fraternidad no es el primer fin de las relaciones que se entablan entre ellos, como sí lo fue en algún periodo dentro de la historia de la música popular, tanto chilena como universal. Y es que el contexto histórico en el cuál se dan las prácticas culturales es fundamental – y hasta determinante – en la forma en que se dan.

Se puede presenciar un descontento – por parte de estos músicos – en relación a temas sociales, e incluso políticos, pero aun así, no existe un pacto real con ellos,

que vaya más allá. Éstos no guardan relación con ese lado artístico al que se dedican. Son campos independientes. Para ellos la música, en primera instancia, es un encuentro consigo mismos, un medio para manifestar sus sentimientos, experiencias y cuestionamientos, y alcanzar sus sueños personales.

III.

Esta investigación, en un principio estaba enfocada en encontrar una relación entre la música y el discurso crítico social que sí han tenido estilos precursores del rock, y algunas variantes de éste, en que el mensaje es más importante y consistente que la música misma; y la verdad es que si bien estos músicos poseen un grado de conciencia y crítica social, existe una disociación entre ésta y sus producciones musicales. El discurso plasmado en las letras de sus canciones – en estos casos – no posee una solidez real ni traspasable más allá de los deseos personales y de la búsqueda de ese “yo interno”, tan *necesario* y recurrente en este tiempo.

Es por esta razón que surgen nuevas preguntas y desafíos para ser considerados en posteriores estudios o investigaciones, a considerar.

Una primera temática interesante para abordar, es la que guarda relación con el campo del arte en Chile, como aspecto general y no sólo de la música, ámbito poco explorado en nuestro país. Esto, dentro de otras cosas, en cuanto a las posibilidades de poder dedicarse y desarrollarse de una manera en la que no abunde la inestabilidad laboral, hecho que limita y genera incluso un sesgo en relación a quiénes pueden dedicarse al arte o no.

El arte aún sigue siendo un elemento de distinción social. Con esto se quiere decir que este campo aún es relativo a un grupo que goza del privilegio de poseer un mayor capital económico y cultural, lo cual a la vez les permite tener la posibilidad de optar por este rubro, sin necesidad de profesionalizarse, ni de dejar de lado otras actividades a las cuales se dedican.

Otra temática interesante para futuras investigaciones, es la que apunta a las nuevas prácticas juveniles que se están llevando a cabo en nuestro país. Cabe decir que la juventud es hoy en día un campo muy amplio para explorar, dado la fuerte influencia que empezó a tener este grupo social, hace ya algunos años, dentro de las sociedades de consumo actual, las cuales ven en éstos un nicho importante y efectivo para su instauración y permanencia dentro del sistema. De hecho, un gran nexo (entre juventud y mercado) para llevar a cabo este proceso es el consumo cultural – en todas sus formas – al cual se ha referido en gran parte esta investigación. Y con esto, se pretende dar a entender que no sólo se hace alusión a un consumo tangible, sino a una incorporación y consumo simbólico de éste.

Ahora bien, volviendo al tema de la juventud, desde una perspectiva genérica, también es de gran relevancia hacer hincapié en la variabilidad que posee esta categoría, debido a su carácter socio-histórico, cultural y relacional. No hay que olvidar que la existencia de las múltiples y variadas concepciones y abordajes se deben a los diversos enfoques disciplinarios en torno a ésta, como en relación al concepto más acotado de *culturas juveniles*.

Cabe destacar entonces las innumerables y diversos cuestionamientos que pueden surgir en relación a la juventud, las culturas juveniles, y las prácticas culturales – y en específico de la música - de hoy en día, interesantes de ser investigadas a futuro, como por ejemplo: ¿cuáles son las condiciones laborales de los jóvenes que se dedican a la música? ¿Qué tan efectivas están cubriendo las incipientes políticas en relación al fomento de la música en Chile? ¿Cómo facilitar el acceso a una mayor cantidad de jóvenes que quieren dedicarse a la música de una forma más profesional? O considerando el escenario chileno actual, ¿existirán nuevas temáticas a tratar en relación a la música de los futuros jóvenes?

Referencias Bibliográficas

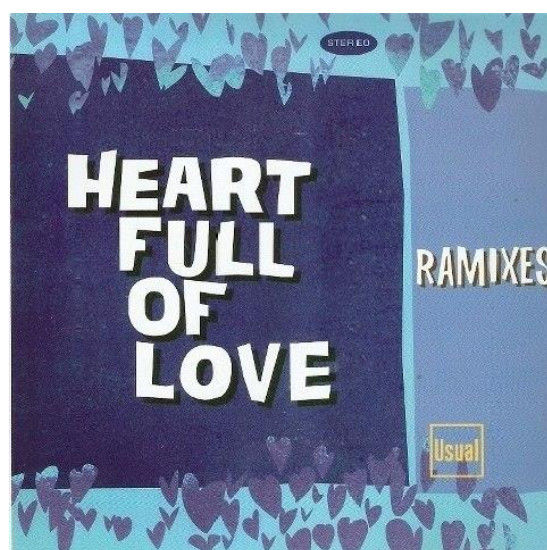
- Albornoz, César (2002). *Rock and Rol Social*, en Pensamiento Crítico: Revista electrónica de Historia. Chile.
http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/079_c-albornoz-num-2.pdf
- Attali, Jacques (1977). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo veintiuno editores, Madrid, España
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. Buenos Aires, Argentina.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo S.A, México, DF.
- Bourdieu, Pierre (2000). *Poder, derecho y clases sociales*, Editorial Desclée Brower S.A, España.
- CNCA (2005) – *Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010*, Chile.
- CNCA (2010) – *Política de la Música 2007-2010*. Chile.
- CNCA (2012) – *Catastro de producción discográfica chilena, noviembre 2010 – noviembre 2011*. Chile.
- CNCA & INE (2004) - “*Encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre en la Región Metropolitana*”, Santiago, Chile.
- Canales, Manuel (2006). *Metodologías de Investigación Social*. LOM Ediciones, Santiago, Chile.
- Correa, Gabriel (2002). “*El rock argentino como generador de espacios de resistencia*”. En: *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, n° 2, p. 40-54. Dirección URL del artículo: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1276>
- Dávila, Oscar (2005). *Adolescencia y Juventud: de las nociones a los abordajes*, en Revista Última Década, volumen n° 21, páginas 83-104, Centro de Estudios Sociales CIDPA, Valparaíso, Chile.

- Dávila, Oscar; Ghiardo, F.; Medrano, C. (2005): *Los Desheredados: Trayectorias de Vida y Nuevas Condiciones Juveniles*. Ediciones CIDPA, Valparaíso, Chile.
- Dávila, Oscar; Ghiardo, Felipe (2008). *Trayectorias Sociales Juveniles. Ambivalencias y discursos sobre el trabajo*. Centro de Estudios CIDPA, Valparaíso, Chile.
- Escárdate, Tito (1993). *Frutos del País*. Editorial INJ/Fondart. Santiago, Chile
- Escárdate, Tito (1999). *Canción Telepática: rock en Chile*. LOM ediciones. Santiago, Chile
- Feixa, Carles (1998). *El reloj de Arena, Culturas juveniles en México*, SEP/Causa Joven. México.
- Feixa, Carles (1999). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel
- Fernández Bitar, Marcelo (1987). *Historial del Rock en Argentina*. Distal. Buenos Aires, Argentina.
- Frith, Simon (1987). *Hacia una estética de la Música Popular*, Reproducción parcial del artículo tomado de Simon Frith (1987) "Towards an aesthetic of popular music" (en Richard Leepert y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001: 413-435.
- Frith, Simon (1996). *Música e Identidad*. En Hall, Stuart: *Cuestiones de Identidad Cultural*, Londres, Inglaterra.
- Geertz, Cleford (1973). *La Interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial, Barcelona, España.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu editores. Madrid, España

- Hormigos, Jaime & Cabello, Antonio M. (2004). *La construcción de la identidad juvenil a través de la Música*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España
<http://www.fes-web.org/uploads/files/res/res04/11.pdf>
- Hopenhayn, M. (1997). *Globalización y cultura: cinco miradas para un solo texto*. Ponencia para el XX Congreso de Lasa, Guadalajara, México, 17 al 19 de abril de 1997.
- Kottak, Conrad (1997). “*Antropología Cultural, Espejo para la Humanidad*”, Cap. 4: *La construcción Cultural de la Raza*, McGraw-Hill, Madrid, España.
- Maffi, Mario (1972). *Cultura Underground*, Ediciones Península. Barcelona, España.
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus. El declinamiento del individualismo en las sociedades de más*. Icaria. Barcelona, España
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1996). *La juventud es más que una palabra*. Ensayos sobre cultura y juventud Buenos Aires. Biblos, Sociedad.
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1998). *Lo construcción social de la condición de juventud*. En Cubides, Humberto; Laverde Toscano, María Cristina; y Valderrama, Carlos: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Fundación Universidad Central. Siglo del Hombre Editores. Bogotá, Colombia.
- Moreno, Amparo y Del Barrio, Cristina (2000). *La experiencia adolescente. A la búsqueda de un lugar en el mundo*. Editorial Aique. Buenos Aires, Argentina.
- Moirón, Eugenio. Historia del Blues:
<http://www.caceresblues.es/jukejoint/historiadelblues.pdf>
- Padawer, Ana (1997). *Nuevos Esencialismos para la Antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo*. En KAIRÓS, Revista de Temas Sociales, Universidad Nacional de San Luis, Año 8 – Nº 14

- Tarrés, María Luisa (2001). *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. FLACSO sede México.
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación*. Editorial Paidós, Barcelona, España
- Sánchez, M. 2007. *Trash Metal, del sonido al contenido: origen y gestación de una contracultura*. Tesis para optar al título de Sociólogo, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Sepúlveda Sepúlveda, Mauricio; Bravo; Aguilera (2005). *Nuevas Geografías Juveniles, Transformaciones Socioculturales*, LOM Ediciones, Santiago, Chile.
- Valles, Miguel (1999). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social*, Ed. Síntesis S.A., Madrid, España.
- Zarzuri, Raúl y Ganter, Rodrigo (1999). *Tribus Urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles*. Artículo publicado en la Revista de Trabajo Social *Perspectivas*. Año sexto, número 8. Santiago, Chile.
- Zarzuri, Raúl (2000). Notas para una aproximación teórica a nuevas culturas juveniles: Las tribus Urbanas. Revista *Última Década*, volumen n° 13, páginas 81-96, Centro de investigación CIDPA, Valparaíso, Chile.

ANEXOS

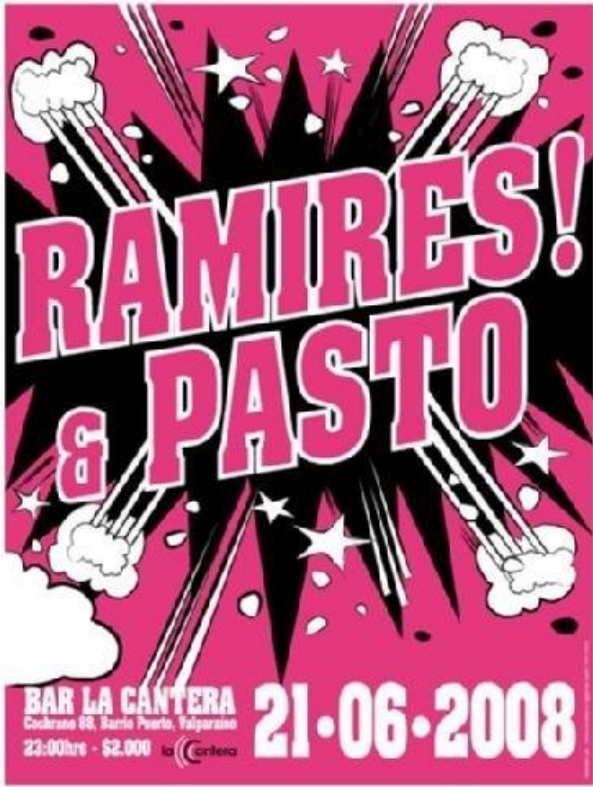












Consentimiento Informado

A través del presente, expongo estar informado(a) de que la estudiante María Ignacia Díaz Siefer, egresada de la carrera de Sociología de la Universidad de Valparaíso, se encuentra realizando su tesis de pre-grado para optar al título de Socióloga en la institución antes señalada. Ella se encuentra realizando una “Investigación sobre jóvenes dedicados a la música”. Para ello acepto ser entrevistado(a), durante alrededor de 30 minutos a 1 hora (aproximadamente), para conversar sobre diversos tópicos relativos a este tema.

En el presente documento manifiesto que la investigadora a cargo de la entrevista me ha informado que lo que yo exprese será expuesto y materia de análisis dentro de la investigación que lleva a cabo. También ella se compromete a hacer una entrega de los resultados de la investigación, al finalizar el proceso.

Sé que lo que yo diga en esta entrevista será tratado con responsabilidad y sin que se entregue ningún dato que yo no haya emitido.

Además, estoy informado que tengo el derecho de negarme a contestar algunas preguntas y que puedo retirar mi participación en cualquier momento que lo desee. Si tengo alguna duda o preocupación luego de realizada la entrevista, el entrevistador está en la obligación de aclararla y en el caso que lo estime pertinente, podré contactarme con ella a su teléfono personal que me facilitará para plantear cualquier pregunta o queja sobre la entrevista.

En total conocimiento, otorgo mi autorización para:

1. Ser entrevistado(a) sobre diversos tópicos relativos a la mencionada investigación.

Nombre: _____

Firma: _____ Fecha: _____

Entrevistador _____ Firma: _____

Teléfono Entrevistador: 96497331

Pauta de Entrevistas

1) Experiencia e iniciación en la música:

- ¿En qué momento de tu vida surgió tu inquietud por la música? ¿Cómo te acercaste a ella (o cómo te iniciaste)?
- ¿Existía en tu familia, o círculo más próximo, alguna persona que se dedicara a la música o a algún otro tipo de arte? (poesía, literatura, visuales... etc.)
- ¿De qué manera llegaste al rock?
- ¿Quiénes son tus referentes musicales? (o influencias)
- ¿Qué personas y/o eventos de la vida (tanto personal como general) han sido una inspiración para ti al momento de componer y escribir una canción?
- ¿De qué tratan tus composiciones (temáticas principales); qué intentas/pretendes transmitir a través de ellas?
- ¿Posees algún tipo de expectativa a la hora de componer? En caso de ser así, ¿cuál/es sería/n esa/s expectativas?

2) Trayectoria en la escena musical:

- ¿Me podrías contar de manera breve tu trayectoria musical? (bandas en las que has participado, proyectos grupales/personales, etc.?)
- ¿Cómo llegaste a insertarte en el círculo donde te mueves actualmente?
- ¿Cómo es tu relación con dicho círculo o qué tipo de relaciones se establecen entre ustedes?

c) Representaciones sobre la música (expresión/manifestación/crítica/fuente de trabajo):

- ¿Qué es para ti la música?
- Dentro de tus actividades cotidianas, ¿qué rol cumple la música? (como oficio, fuente de ingreso, etc.)

d) Campo (políticas culturales/espacio institucional):

- ¿Cómo ves el campo del arte en Chile? ¿Y el de la música en específico? (en relación a las posibilidades de dedicarse y desarrollarse dentro de ésta área)
- ¿Hay espacio, financiamiento?

b) Representaciones Políticas:

- ¿Cómo ves o qué piensas respecto a estos temas? (nombro los que se encuentran en “coyuntura”)
- De acuerdo a una serie de hitos/periodos – relacionados a nuestro país – que te mencionaré, me gustaría saber tu opinión: (idem)

- ¿Cómo crees que se formaron en ti las opiniones que hoy transmites?

Datos finales:

- Nivel de estudios
- Colegio donde estudió
- Universidad y carrera (en caso de haber estudiado)
- Estudios de música (en caso de haberlos tenido)
- Nivel de estudios de ambos padres
- Profesión (en caso de tenerla) y ocupación de ambos padres
- Posición política (siendo 1 lo más izquierda y 10 lo más de derecha)
- N.S.E.

Pauta de entrevistas para músicos informantes:

- ¿Qué tipo de relación tienes con la música y cómo llegaste a ella?
- ¿Cuál es tu relación con el rock chileno en particular?
- ¿Cuál es tu relación con los músicos chilenos de la última década?
- Según tu experiencia personal en cuanto a la relación que tienes tanto con la música como con músicos chilenos, ¿qué podrías decir acerca de los cambios que se han experimentado en la música de rock chilena dentro de la última década? (haciendo una comparación tanto con la música de los noventa como con la de los ochenta)
- ¿Cuál crees que es la característica principal de los músicos de rock o cercanos al rock de la última década? ¿Hacia dónde crees que apuntan?
- ¿Cuáles son las temáticas principales o intereses que ves tú en las canciones de dichos grupos? ¿Qué mensaje crees que intentan transmitir?
- ¿Qué diferencias existen entre los músicos de rock de los ochenta y los de la actualidad?
- ¿A qué tipo de público apuntan los grupos de rock actual? ¿Es el mismo público al que apuntaban los de década anteriores?
- ¿Cuál es el perfil predominante dentro de los músicos de rock del escenario actual en Chile? (estilo, origen social, nivel de formación)

Algunas canciones...

Mother of God

Un río
Se abre a mis pies
Me arrastra en su cauce inmortal
Navegué
A un cielo de fuego
Y dormí
Sobre un manto de sal
Brilla el sol y cambio mi piel
Nace un nuevo ser
Cada noche
Recojo mis telas
Y miro hacia el fondo del mar
La luna
Se agita en las olas
Su silencio
Me enseña a callar
Brilla el sol y cambio en mi piel
Nace un nuevo ser
Brilla el sol y cambio mi piel
Nace un nuevo ser

Un tiro al tiempo

Voy directo al sol
Hoy brillará su negro resplandor
Deja ver
Y apago mi voz
No piensas más
Ya se lo llevó
Despego aquí
Me voy sin ti
Más de una estación
Camino al sol
Dejo sombra en ti
Para poder partir
Adonde brillarás
Oscura flor

Hoy tiro al tiempo en el jardín
Hoy dulces sueños de partir
Hoy, luz de negro brilla en mí
Hoy, torpe en cielo, en ti caí
Hoy, tiro al tiempo en el jardín
Hoy, dulces sueños de partir

Japón

Para empezar si el ruido le asusta
No creo que deba seguir
Mejor pedir ayuda
La virgen no está tan lejos
De aquí
Aaaaaaaaaa
Aaaaaaaaaa
Si dejo decidir, por decir
La razón, en el lugar de la voz
Repite
Un amor, si se fue, del hogar
A buscar, por donde ir
Y extravió, la nariz
Que pueda usted
Al menos conservar, en el tono, la señal
Que para mal

Hoy en Japón, la cueca es
Su canción
Y para más así
Aquí nadie fue
El que acusó, y remató
Todo el lugar

No me iré, A pesar
No me iré, A pesar
No me iré, A pesar
No me iré, A pesar

Mejor que estarse quietos
Lo mínimo es bailar
Tengo el presentimiento, aquí en la ciudad
Nos tomaron por... Nadie lo dirá
Mejor que estarse quietos
Lo mínimo es bailar

Los mismos

En nombres eternos, los mismos de siempre
Se han ido incrustando, por aquí se arrastraron
Y el mantel heredaron, lo mismo, la suerte
Que nunca les falte
Allí se mantienen, y piensan en alturas
En alto la frente, en vanos almuerzos
Matican sus vasos, ilustran sus puestos
Nunca les falte, la sangre que hierve
Que nunca les falte, por los favores concedidos
En lo alto del pueblo,
Se han ido juntando
Se han ido juntando
A la sombra tomados por la confusión
Adoremos bailando a los peces gordos
A los peces gordos
A los peces gordos
A la sombra tomados por la confusión
Adoremos bailando (Aaaaaa)

Invisibilidad

La comezón de aquellos años perdidos
De vez en cuando te molesta el silencio
Ya no te invitan a bailar tan seguido
Y aunque quieres salir
Prefieres quedarte dormido
Soñando con algo
Que no se pueda destruir
Perderte en la gente
Ganando invisibilidad
Tratar de parecer normal

Ibas a hacer todo lo que se esperaba
Pero ya nadie espera nada de nada
A veces cuando hay sol levantas la vista
Y aunque podría ser
Prefieres quedarte despierto
Soñando con algo
Que no se pueda destruir
Perderte en la gente
Ganando invisibilidad
Tratar de parecer normal

No pienses
No dudes
No vueles
A ras, detén el suelo
No cambias, no cambias
Tú

Prefieres quedarte dormido
Soñando con algo
Que no se pueda destruir
Perderte en la gente
¡Ganando invisibilidad!
¡Tratar de parecer normal!

No pienses
No dudes
No vueles
A ras, detén el suelo
No cambias
No cambias, ¡tú!