

Repensando el discurso de la prensa desde la musicología



Alicia Pajón Fernández¹

Universidad Internacional de Valencia, Valencia, España
aliciapajonfer@gmail.com

*Recibido: agosto 2024
Aceptado: noviembre 2024*

Resumen

Este artículo propone un acercamiento crítico al discurso de la prensa sobre la música. Su objetivo es desgranar sus mecanismos a través de tres ejes principales: *a)* la concepción de la prensa como un archivo; *b)* la idea de la prensa como un elemento de mediación, y *c)* los postulados de los estudios críticos del discurso. Se busca examinar cómo estos elementos actúan de manera conjunta e interactúan dentro de lógicas de poder que tienen que ver con estructuras dominantes, asumiendo que solo al entenderlas en su complejidad es posible comprender los discursos de la prensa y que una mirada crítica permite una visión alternativa a las que a menudo proponen las narrativas históricas de la musicología.

Palabras clave: prensa musical, mediación, archivo, estudios críticos del discurso

Repensar o discurso da imprensa a partir da musicologia

Resumo

Este artigo propõe uma abordagem crítica ao discurso da imprensa sobre música. O objetivo é desvendar os mecanismos que geram os discursos da

¹ Este artículo está escrito con el amparo del Proyecto de Investigación "Música en España y Sudamérica: translaciones y transculturalidad (1960-2019) (PID2023-151026NB-I00)" de la Universidad de Oviedo financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

imprensa através de três eixos principais: *a*) a concepção da imprensa como arquivo; *b*) a noção de imprensa como elemento de mediação; e *c*) os postulados dos estudos críticos do discurso. Procuramos analisar a forma como estes elementos atuam em conjunto e interagem dentro de lógicas de poder que têm a ver com estruturas dominantes. Assumimos que só a compreensão destes elementos na sua complexidade permite entender os discursos da imprensa e que uma visão crítica possibilita uma abordagem alternativa àquelas que são frequentemente propostas pelas narrativas históricas da musicologia.

Palavras chave: imprensa musical, mediação, arquivo, estudos críticos do discurso

Rethinking the Press Discourse from a Musicological Perspective

Abstract

This article proposes a critical approach to the press discourse on music. It aims to unpack the mechanisms that generate press discourses through three main axes: *a*) the conception of the press as an archive; *b*) the notion of the press as an element of mediation; and *c*) the postulates of critical discourse studies. The aim is to examine how these elements act together and interact within logics of power that have to do with dominant structures, assuming that only by understanding them in their complexity is it possible to comprehend the discourses of the press and that a critical view allows for an alternative vision to those often proposed by the historical narratives of musicology.

Keywords: Music press, mediation, archive, critical discourse studies

Introducción

Es habitual que la musicología se apoye en las narrativas de la prensa para argumentar propuestas y construir relatos en torno a personalidades, períodos o escenas musicales. Esta estrecha relación ha sido muy prolífica, pero es habitual que la prensa se utilice de manera fragmentada y acrítica o que se recurra a ella como un repositorio de información indiscutible. Asimismo, es habitual ver cómo se sobredimensiona el papel del crítico a la vez que se minimizan otras informaciones, pasando por alto relaciones de poder o vínculos entre artistas, escenas, tendencias y la persona que firma los textos. Esto redundo en una concepción fragmentada del discurso que construye y transmite la prensa.

Atendiendo a este problema, se plantea la posibilidad de entender la prensa musical como mediadora y constructora de discursos que disponen los acontecimientos con el fin de ofrecer a sus lectores una visión de la realidad cultural y musical. Abordarla desde aquí sirve para entender cómo se han construido el canon musical y los discursos sobre la música y cómo los distintos poderes operan en esta construcción. Con ello, se busca valorar el estudio de la prensa como un proceso que permite entender un momento de la historia musical dentro de su contexto sociocultural con las dinámicas de poder presentes en él.

En este texto, que parte de un trabajo de investigación mayor sobre la prensa generalista², se propone tratar la prensa como una fuente documental para el estudio de la historia musical que presenta la forma en que determinados grupos culturales valoran las diferentes manifestaciones musicales. Es decir, tratarla como un archivo que ofrece una panorámica de la vida cultural de un momento que, aun sabiéndose acotado, resulta muy valioso para comprender las diferentes dinámicas que operan en el momento estudiado.

De esta forma es posible atender a las dinámicas de poder en torno a la música reconociendo que la prensa (con sus periodistas y críticos musicales) es la expresión del discurso de determinadas élites y que actúa como una herramienta de estas para demarcar qué es cultura y qué no lo es. Así será posible pensar en el periódico como un artefacto generador de un modelo cultural, delimitador del panorama musical estudiado y modelador de auditorios a través de los argumentos que su discurso ofrece. Con ello, se busca cambiar la perspectiva y poner el estudio de los discursos de los periódicos en el centro, atendiendo a las oportunidades (pero también a las limitaciones) que ofrece la prensa al estudio musicológico.

Se propone que el estudio de la prensa desde la musicología se sustente en tres pilares fundamentales:

- » En primer lugar, valorando la prensa como un archivo (Derrida, 1997; Foucault, 2002) que funciona como traductor y agente de distanciamiento.
- » En segundo lugar, entendiendo a los medios de comunicación como un elemento de mediación, ya que actúan como agentes de transmisión entre la música y el público. Por ello, además de concebir a la prensa

² El estudio abordó la información musical en la prensa generalista española entre los años 1976 y 1982 y en él se analizaron más de 46 000 artículos de *El País*, *La Vanguardia*, *ABC* y *Diario 16*.

como un archivo que se conforma a partir de los discursos de poder, es necesario atender a la forma en que esa acción de mediación se traduce en la capacidad de los medios en incidir en los fenómenos musicales (Hennion, 2002).

- » Por último, acudiendo a los estudios críticos del discurso (Van Dijk, 2009 y 2016; Chouliaraki y Fairclough, 1999), se pretende entender esta teoría como un posicionamiento y no tanto como un método, una mirada que altera la visión neutral con la que a menudo se ha leído la prensa reflexionando sobre los mecanismos de poder que operan en ella.

Estos elementos han de servir como un punto de partida desde el que tratar la prensa, tanto en conjunto como tomando cada periódico de manera individual. Por ello, antes de tratar cada uno de ellos, hemos de referirnos a la idea de discurso dentro de la prensa.

Los discursos, el lenguaje y la prensa

Al hablar de los discursos de la prensa se propone que la información de una cabecera puede leerse en conjunto, como un discurso continuado, no exento de contradicciones, pero que responde a lógicas concretas, y como un elemento eminentemente social que participa de la construcción de significados. El discurso es un elemento semiótico, tal y como señalan Lillie Chouliaraki y Norman Fairclough al afirmar:

[El término “discurso” sirve para] referirnos a los elementos semióticos de las prácticas sociales. El discurso incluye, por tanto, el lenguaje (escrito y hablado y en combinación con otras semióticas, por ejemplo, con la música en el canto), la comunicación no verbal (expresiones faciales, movimientos corporales, gestos, etc.) y las imágenes visuales (por ejemplo, fotografías, películas). El concepto de discurso puede entenderse como una perspectiva particular sobre estas diversas formas de semiosis, las ve como momentos de prácticas sociales en su articulación con otros momentos no discursivos³ (Chouliaraki y Fairclough, 1999, p. 38).

³ “To refer to semiotic elements of social practices. Discourse therefore includes language (written and spoken and in combination with other semiotics, for example, with music in singing), nonverbal communication (facial expressions, body movement, gestures, etc.) and visual images (for instance, photographs, films). The concept of discourse can be understood as a particular perspective on these various forms of semiosis –it sees them as moments of social practices in their articulation with other non-discursive moments”.

Repensando el discurso de la prensa desde la musicología
Alicia Pajón Fernández

El discurso, por tanto, no solo está conformado por el lenguaje escrito, sino que en él operan otros elementos. Esto es visible al analizar el modo en que un diario transmite su información, en el que la parte escrita convive con la parte visual, con el diseño, las infografías o la maquetación, elementos que forman parte del discurso y que conforman nuestra visión de los temas tratados. Como ejemplo de ello puede observarse la imagen perteneciente a la página de espectáculos del diario español *El País* del 9 de marzo de 1976 (figura 1). En ella se observa cómo dos informaciones, la referida a Joaquín Turina y la concerniente a Richard Strauss, están delimitadas por un recuadro que las enmarca. Esto, junto con su localización en la parte central de la hoja, hace que la atención del lector se centre en ellas. De estas dos piezas, la que habla de Turina es la que destaca, gracias a su posición en la parte superior de la página y a la inclusión de una imagen. Con esta disposición de la información, el periódico está indicando al lector qué notas son relevantes, generando unas marcas dentro del discurso de la propia información presentada que no deben pasar desapercibidas.



Figura 1. *El País*, 9 de marzo de 1976.

Retomando esta aproximación al alcance y a las implicaciones del discurso, resulta central el análisis de Michel Foucault, quien asume que los discursos son “prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan” (Foucault, 2002, p. 81) y pone el foco no en el discurso mismo, sino en el impacto que tiene en la sociedad que lo recibe. Esta definición la analiza John Frow en su libro *Genre* (2006), centrado en la relación entre la teoría literaria y los estudios culturales:

Los discursos son *prácticas* en el sentido de que realizan una acción; son *sistemáticos* porque son relativamente coherentes en la forma en que funcionan; son *formadores* de objetos en el acto mismo de hablar de ellos, no en el sentido de que crean objetos de la nada, sino en la medida en que construyen un peso de significado en torno a las categorías del mundo. Los discursos [...] son estructuras performativas que dan forma al mundo en el proceso mismo de ponerlo en palabras⁴ (Frow, 2006, p. 18).

La reflexión que ofrece Frow de la definición de Foucault pone de manifiesto la necesidad de observar el discurso como un modo de pensar la realidad, pero también de mediarla. Se presenta entonces el discurso como un acto performativo, ya que tiene la capacidad de conformar realidades mediante su manifestación e iteración. Los elementos aquí señalados son los ejes desde los que se concibe el discurso en este trabajo, poniendo en el centro la necesidad de entenderlo en su contexto, del cual abreva a la vez que construye. Además, al pensar el discurso como un elemento semiótico, es necesario estudiar las relaciones entre código y mensaje, siendo estos dos dispositivos elementos indivisibles de la sociedad que los genera.

Por último, no caben dudas de que el lenguaje (y su modo de utilización) es el medio más destacado en la trasmisión del discurso periodístico. En este sentido, es necesario tener presentes los parámetros propuestos por Deborah Schiffrin a la hora de analizarlo: *a)* el lenguaje ocurre en un contexto determinado y sus patrones son sensibles a las características de ese contexto; *b)* el lenguaje es comunicativo, se dirige a un destinatario, y *c)* el lenguaje está diseñado para la comunicación (Schiffrin, 1996, pp. 3-6).

⁴ “Discourses are *practices* in the sense that they carry out an action; they are *systematic* because they are relatively coherent in the way they work; they are *formative* of objects in the very act of speaking of them, not in the sense that they create objects out of nothing but in so far as they build a weight of meaning around the categories of the world. Discourse –by which Foucault here means something very close to what I call genres– are performative structures that shape the world in the very process of putting it into speech”.

Por ello, analizar el estilo al estudiar la prensa permite un acercamiento a los códigos culturales que se manifiestan en el lenguaje. Según Vallejo Mejía, el estilo es una cualidad general (que se mueve en patrones como el descriptivo, el analítico, el sugestivo, el abierto o el comparativo) que se refiere a la forma integral de presentar el mensaje; busca un efecto sistémico sobre el lector, a quien se le presenta una forma de entender la situación narrada, ofreciendo continuidad y funcionando como eje del discurso. La relevancia del estilo se suma a la importancia del tono en el que se expresa la información (y que se mueve en categorías tales como: cálido, cordial, conservador, informador, pedagógico o irónico), ya que este refleja la actitud de quien escribe ante el objeto que analiza, es un elemento persuasivo, la “atmósfera emocional que crea el autor y [que] está determinado por el tema que trata, su actitud frente a él y el propósito que contempla” (Vallejo Mejía, 1993, p. 43). Este es un atributo cambiante, dependiendo de la temática, y que puede variar incluso dentro del mismo texto.

La prensa como archivo

Los archivos se han entendido durante mucho tiempo en un sentido similar al que aquí se apunta sobre la prensa, con una mirada acrítica y sin problematizar. Esto lo sintetizaba Jacques Derrida en su celeberrimo *Mal de archivo*, donde sentenciaba: “Ningún poder político [existe] sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (1997, p. 12). Este texto representó un pilar fundamental para lo que se entendió como “giro archivístico” (Ketelaar, 2017), si bien también puede observarse como un paso más en el camino transitado por otros hacia la concepción del archivo como algo más complejo que un simple repositorio. En este ámbito destaca Michel Foucault, quien en *La arqueología del saber* cuestionaba la noción de archivo señalando que la suma de textos de los que una cultura hace acopio no son simples documentos de su pasado almacenados por diversas circunstancias, sino que “han aparecido gracias a todo un juego de relaciones que caracterizan propiamente el nivel discursivo; que, en lugar de ser figuras adventicias y como injertadas un tanto al azar sobre procesos mudos, nacen según regularidades específicas” (Foucault, 2002, pp. 219-220).

El autor observa el archivo no como algo universal que alberga todo el conocimiento o todos los significantes, sino más bien como un constructo

que responde a ciertas dinámicas presentes en la sociedad o el modo en que se ordena el mundo:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (Foucault, 2002, pp. 219-220).

Derrida y Foucault parten de una crítica al concepto de archivo, proponiendo concebirlo como un sistema de afirmaciones, unas reglas prácticas que conforman qué puede decirse y qué no (Stoler, 2002, p. 96), generando de este modo un espacio en el que entender la realidad de un momento. Unas afirmaciones que pueden pensarse como una suerte de acuerdos tácitos que terminan por conformar la realidad. Ann Laura Stoler, en su aproximación a los archivos desde el punto de vista decolonial, reflexiona sobre el modo en que los archivos operan como productos de una maquinaria estatal (Stoler, 2002, p. 98). Ahondando en esta idea, Penélope Papailias afirma que los archivos proyectan el poder y la cohesión de un grupo en particular (2006, p. 402).

La idea de maquinaria estatal es particularmente interesante a la hora de trasladar esta noción de archivo a la prensa. Primero, y para sostener esta resignificación del concepto, hay que volver a los postulados del “giro archivístico”, el cual convierte al archivo en una metáfora, tal y como explica Juliana Guerrero a través de Eric Ketelaar: “Cualquier cosa puede ser un archivo, entendiéndolos como sitios epistémicos y resultados de prácticas culturales” (Ketelaar en Guerrero, 2023, p. 131). Se entiende la prensa como ese archivo metafórico, como un espacio privilegiado. Privilegiado porque un periódico es algo más que un vehículo mediante el cual se transmite la información relevante. Como señala Benedict Anderson, el periódico y la novela son elementos centrales para la conformación de lo que él denomina las “comunidades imaginadas”⁵ (Anderson, 2006, p. 25). Con esta idea, el teórico se refiere a que los diarios tienen una importancia central en la conformación de comunidades, incidiendo en que

⁵ Anderson entiende el concepto de “comunidad imaginada” como un espacio construido socialmente en el que los propios miembros imaginan dicha sociedad entendiéndose parte de ella.

las personas que acceden al periódico se sienten parte de un grupo con intereses comunes. Esto se debe a que al leer los mismos textos y, por tanto, recibir la misma información, se produce una conexión y cierta identificación entre un conjunto de individuos. Estos enfoques nos permiten considerar el periódico como un elemento fundamental para la conformación de comunidades, pero también para el establecimiento y el mantenimiento de poderes.

Esta idea nos devuelve a la propuesta del archivo como producto de la maquinaria estatal, en el sentido de que responde a la lógica del Estado en la que opera. Los periódicos responden a una estructura y sus aportes se dan dentro de una concepción concreta de Estado, ya sea para reforzarla o para cuestionarla, y con una intención de influir en sus acciones, generando un espacio conocido como “cuarto poder”⁶, particularmente visible antes del auge de internet. Hay que valorar a la prensa como una fuerza que alberga una importante influencia en la sociedad, existiendo en ella unos sistemas por los cuales se encauza la información que se ofrece al lector y que, como dice Foucault sobre el archivo, convierten a estos enunciados en acontecimientos singulares. En esta acción, el periódico establece no solo una jerarquía entre lo que se convierte en acontecimiento singular y en lo que no lo hace, sino que, también, siguiendo al autor francés, es posible decir que se los agrupa a partir de unos principios de jerarquización ligados a esa acción de poder que cada cabecera desea ejercer.

Sin embargo, no hay que olvidar tampoco que esos archivos son productos del mercado y no solo responden a una maquinaria estatal. Con esto no se intenta afirmar que todo lo que en ellos aparece está sujeto a unas simples lógicas de oferta y demanda, pero sí que estos elementos entran en juego. En el caso concreto de la música, no se debe desatender la relevancia de la industria musical y su posible incidencia en la información y en la decisión de cuál es la música que sí entra a formar parte del archivo. De este modo, la complejidad del periódico como artefacto se manifiesta también aquí, al intentar entender el entramado que lo rodea, ya que sin él la visión del periódico no puede ser total.

Aun siendo un producto de mercado incluido en la lógica mercantil que impera en el momento y que debe generar ganancias para continuar funcionando, un periódico ha sido (y es) un elemento de prestigio dentro de

⁶ La noción de la prensa como «cuarto poder» se refiere a la idea metafórica de que esta opera como una fuerza que se suma a los tres poderes clásicos de los Estados: ejecutivo, legislativo y judicial. El concepto se atribuye al periodista Thomas B. Macaulay (1800-1859) y su uso está ampliamente extendido.

una comunidad. Volviendo al eje del archivo, la prensa es un archivo que encapsula ciertos elementos del poder político, un archivo de prestigio que comunica a lectores, pero también a quienes lo consulten en un futuro. Un prestigio que, a su vez, generará ganancias al tener la credibilidad del público lector, ya que se entiende que quienes en él escriben son personas con un elevado capital simbólico. Por tanto, sus opiniones y perspectivas son tenidas en cuenta como generadores de conocimiento. Asimismo, la relación con el poder político del momento no debe olvidarse, ya que la sintonía o no con él es también una carta de presentación ante los lectores.

Parece importante así preguntarse no solo qué es lo que dicen los periódicos, sino de quién lo dicen y quiénes, cuándo y cómo lo hacen. Es decir, cómo se construye ese archivo que a menudo se toma como referencia y que informa de procesos sociales, políticos y culturales. Se trata de acercarse al archivo que constituye el objeto de estudio de manera crítica desde una disciplina como la musicología, pensando qué preguntas es posible hacerle y tratando de entender los mecanismos de poder que irremediamente atraviesan la vida cultural de un país. Es decir, valorar de qué forma incide un periódico en la percepción y en la conformación del discurso en torno a la cultura musical de un lugar.

El discurso periodístico como mediación

Mirando la prensa desde otro de los ejes que aquí se proponen, es posible entender que su discurso actúa como punto intermedio entre emisor y receptor, entre redacción y lector; lo que, respecto a la música, añadiría una capa más a mediaciones previas que atañen a músicos, compositores, instrumentos o audiencia (Born, 2005, p. 7). En la senda de la mediación entre prensa y música, Antoine Hennion entiende que los medios de comunicación constituyen un “espacio privilegiado de la representación acusatoria del trabajo de los intermediarios, [que actúan como] agentes de transmisión entre la música y el público” (Hennion, 2002, pp. 334-335). Siguiendo esta lógica, es necesario atender a la forma en que esa acción de mediación se traduce en la capacidad de los medios para incidir en los fenómenos musicales, tanto en la forma en que son percibidos por la sociedad en su conjunto como en la retroalimentación que ofrece a los actores principales de una determinada escena (músicos, productores, agentes, etc.). Es decir, la prensa presenta una realidad mediada, funciona como un filtro que tiene la capacidad de construir un discurso concreto que no abarca todo lo que sucede. Sin embargo, este filtro, esta mediación, funciona en los dos sentidos. Tomando prestado el postulado de Tia DeNora,

quien afirma que “así como el significado de la música puede construirse en relación con cosas externas a ella, también las cosas externas a la música pueden construirse en relación con la música”⁷ (DeNora, 2000, p. 44), se entiende que los discursos sobre música de la prensa se construyen de manera simultánea por elementos propios de la prensa, pero también por otros externos, como la música en sí misma.

Por tanto, observar el texto periodístico como una mediación no significa entenderlo como un simple vehículo de transmisión. Es necesario tener en cuenta que esta mediación funciona en dos niveles: por un lado, como elemento de traducción y distanciamiento y, por otro, como agente generador de discursos. Al hablar de la mediación como elemento de traducción se atiende a los postulados de Lilie Chouliaraki y Norman Fairclough, quienes afirman que todo discurso escrito es un discurso mediado, “en el sentido de que se utiliza un medio técnico para aumentar el distanciamiento espacio-temporal”⁸ (Chouliaraki y Fairclough, 1999, p. 42). Es decir, el discurso escrito, en este caso el de la prensa musical, llega a sus receptores por medio de un elemento técnico, el periódico. Este elemento técnico es trasmisor de esa información y no ha de pensarse como neutral, sino que responde a un entramado ideológico concreto. A esto apuntaba ya Walter Benjamin al afirmar que no es posible llevar a cabo una traducción fiel al sentido original, y entendiendo que el lenguaje no solo tiene una función representativa y que la traducción “roza el original levemente [...] para seguir, con la libertad del movimiento lingüístico, su trayectoria más propia” (Benjamin en Araújo Mendes, 2017, p. 74).

Siguiendo este razonamiento, la traducción efectuada por un periódico tampoco sería neutral, sino que recogería significados plurales que implican que la interpretación de ideas y visiones del mundo está siempre sujeta a relaciones de poder y asimetrías entre lenguajes, regiones y pueblos (De Lima Costas en Araújo Mendes, 2017, p. 74). Así, los periódicos traducen la realidad en información y lo hacen de acuerdo con las relaciones de poder. No es una simple copia que lleva al papel lo que sucede en un momento dado, sino que se participa de manera activa en la generación de un discurso. Es decir, en esa distancia entre hecho y discurso hay una serie de mecanismos que contribuyen a la construcción del relato y que participan de dinámicas de poder y control que se discutirán más adelante.

⁷ “Just as music’s meaning may be constructed in relation to things outside it, so, too, things outside music may be constructed in relation to music”.

⁸ “In the sense that a technical médium is used to increase time-space distantiation”.

De este modo, la prensa tiene un papel performativo y funciona como elemento semiótico a la hora de construir realidades. A la cualidad performativa apunta Lillie Chouliaraki, apoyándose en Judith Butler, al afirmar que la prensa «no solo proporciona información [...], sino que, de hecho, organiza el campo de la realidad perceptible dentro del cual nos está permitido pensar, sentir y actuar». Así, el periodismo actúa como una práctica performativa al “constituir las comunidades a las que se dirige y que dice representar [...]”; es decir, el periodismo es performativo en el sentido de que evoca o “performa” los públicos que dice informar” (Chouliaraki, 2013, p. 268).

En cuanto a la prensa como un artefacto semiótico, la propuesta teórica de Nélica Sosa (2000) plantea observar la noticia como tal. La autora parte de la premisa de que los hechos no constituyen significados por sí mismos, sino que son los medios los que determinan la relevancia de cada hecho:

La tarea de producción de noticias es un acto de construcción semiótica de realidad mediante el cual se transforma la factualidad objetiva en factualidad discursiva. La noticia no es lo que pasa, sino un artefacto que representa simbólicamente lo que pasa (Sosa, 2000, p. 114).

Siguiendo esta proposición, se entiende que todos los eventos que ocurren en una sociedad son elementos subjetivos de convertirse en noticiosos, pero no todos se transmutan en noticias. Así, estudiar el discurso de la prensa es estudiar una parte de la realidad, una parte filtrada y mediada que ha de tomarse con cautela. Con esto en mente, las maneras de mediar el discurso se han estudiado en las últimas décadas desde varios ángulos. Se entiende que son tres los ejes principales para asomarse al modo en que esta mediación opera: la manufactura del consenso, la agenda-*setting* y la teoría del encuadre mediático o *framing*.

El primero de los ejes fue desarrollado por Noam Chomsky y Edward S. Herman (1988) con el objetivo de entender quiénes son las personas o los conglomerados que controlan la información. Concluyeron que eran veinticuatro las compañías que tenían el poder sobre los principales canales de información y que estaban controlados por personas muy acaudaladas (Chomsky y Herman, 1994, pp. 5-11). Estos conglomerados, además, obtendrían su beneficio principalmente de vender un producto (lectores y audiencias) a otro negocio (la publicidad). A fin de cuentas, entendían a los medios de comunicación como determinantes a la hora de unificar la opinión pública debido a su habilidad para crear consenso. Esta habilidad no es arbitraria. Chomsky y Herman inciden en que, frente al postulado

democrático que defiende la independencia de los medios, que se ocupan de informar de la verdad, los medios operan en torno a intereses especiales que dominan la actividad estatal y privada (Chomsky y Herman, 1990, p. 11). Explican que los medios de comunicación están sometidos a una serie de filtros que interactúan entre sí, basados sobre todo en poderes económicos y políticos, y que influyen en el modo de transmitir información. Señalan también que el “propósito social» del modelo de propaganda que llevan a cabo los medios de comunicación pasa por defender las agendas económica, social y política de un grupo privilegiado, y que lo hace mediante diferentes medios: «la selección de temas, la distribución de preocupaciones, el encuadre de ciertas cuestiones, la filtración de información, el énfasis y el tono, y manteniendo el debate dentro de los límites de premisas aceptables”⁹ (Chomsky y Herman, 1994, p. 298).

Esto no quiere decir que los medios ofrezcan una visión monolítica de la información, ya que cada uno de ellos puede estar sujeto a distintos poderes e intereses. Los medios de comunicación, lejos de ser independientes, transmiten una información que contribuye a modelar la opinión del público. Los medios de comunicación de masas son, como señalan los autores:

Instituciones ideológicas efectivas y poderosas, que llevan a cabo una función propagandística de apoyo al sistema mediante su dependencia de las fuerzas de mercado, los supuestos interiorizados y la autocensura, y sin una coerción abierta significativa (Chomsky y Herman, 1994, p. 353).

Por otro lado, Maxwell McCombs y Donald Shaw desarrollaron la teoría de la agenda-*setting* en la década de los sesenta con el objetivo de explicar la capacidad de la prensa para seleccionar los temas que serán objeto de noticia situándolos por encima de otros en la opinión pública. Se valen para ello de las palabras de Bernard Cohen, quien habría señalado que la prensa “puede no ser demasiado exitosa la mayoría del tiempo al decirle a la gente qué pensar, pero es extremadamente exitosa al decir a los lectores sobre qué pensar”¹⁰ (Cohen en McCombs, 2014, p. 2). Señala McCombs que la opinión pública no respondía solo al entorno en el que se ubica, sino a lo que él denomina “pseudointorno”¹¹, que estaría construido por los medios de comunicación (McCombs [2004] 2014, p. 3). Por tanto, la visión

⁹“(…) through selection of topics, distribution of concerns, framing of issues, filtering of information, emphasis and tone, and by keeping debate within the bounds of acceptable premises”.

¹⁰“News media may not be successful in telling people what to think, but they are stunningly successful in telling their audiences what to think about”.

¹¹McCombs utiliza el término “pseudointorno”.

del mundo será siempre incompleta frente a la realidad y con frecuencia será inexacta. Además, el comportamiento ante ella responde no a la realidad como tal, sino a ese “pseudoentorno” que ha sido construido. Y tiene sentido que sea así, ya que no es posible que los periodistas recopilen toda la información sobre todos y cada uno de los eventos y situaciones que ocurren en un momento determinado en un lugar concreto. Lo que sucede entonces es que los periodistas confían en un “conjunto tradicional de normas profesionales para guiar su muestreo diario del entorno (McCombs, 2014, p. 25)”, en una serie de acuerdos tácitos (como se mencionaba ya al referirse a la prensa como archivo). De este modo, presentan “una visión limitada de un entorno más amplio” (McCombs, 2014, p. 25). Asimismo, entiende McCombs que hay dos elementos que actúan a la hora de establecer la agenda¹²: la selección de los objetos a los que se les va a prestar atención y la selección de atributos que van a representar esos objetos.

Complementaria a esta idea de agenda-*setting*, y también muy ligada a la idea de selección de unidades, destaca la teoría del encuadre mediático o *framing*, que va un paso más allá. Esta propuesta, en uso y evolución ya desde los años sesenta, es definida así por uno de sus grandes estudiosos, Robert Entman:

Un proceso en el que se seleccionan algunos aspectos de la realidad, a los que se les da mayor énfasis o importancia, de manera que se define el problema, se diagnostican sus causas, se sugieren juicios morales y se proponen soluciones y acciones adecuadas¹³ (Entman en Ardévol-Abreu, 2020, p. 424).

Es decir, un tema puede observarse e interpretarse desde perspectivas variadas y el encuadre habla del “proceso mediante el cual las personas desarrollan una determinada conceptualización de un tema o reorientan su pensamiento sobre un tema”¹⁴ (Chong y Druckman, 2007, p. 104). Es el tratamiento que se da a un relato, el proceso de traducción del que hablan Chouliaraki y Fairclough; según apuntan Juan José Igartua y María Luisa Humanes, “la manera en que se enfoca un tema (variable independiente)

¹² Se entiende aquí *agenda* como el “conjunto de asuntos a los que unos medios de comunicación determinados prestan atención de manera preferente en un momento dado” (Ardévol-Abreu, Gil de Zúñiga y McCombs, 2020, 4).

¹³ “Framing can be defined as a process in which some aspects of reality are selected, and given greater emphasis or importance, so that the problem is defined, its causes are diagnosed, moral judgments are suggested and appropriate solutions and actions are proposed”.

¹⁴ “Framing refers to the process by which people develop a particular conceptualization of an issue or reorient their thinking about an issue”.

influye en la percepción que el público desarrolla sobre un asunto (variable dependiente)” (Igartua y Humanes, 2004, pp. 54-55).

Estas tres teorías (la manufactura del consenso, la agenda-*setting* y la teoría del *framing*) actúan en conjunto en los procesos informativos y apuntan a un lugar común desde el que comprender el modo en que se trata la información. Al ponerlas en diálogo también con las propuestas de Chouliaraki (2013) –de la prensa como elemento performativo– y de Sosa (2000) –que la valora como artefacto semiótico–, entendemos esa construcción de los discursos como un proceso poliédrico que responde a múltiples mecanismos. Todos ellos operan de manera simultánea y moldean la forma de transmitir la información al lector y, por tanto, el modo en que este observa los temas tratados y su visión del mundo, para lo que será necesario hacer una revisión concreta sobre la prensa.

Como ejemplo de la interacción entre estas teorías puede tomarse la forma de hablar sobre la Nueva Canción latinoamericana desde España durante la transición, cuyo tratamiento ha sido estudiado desde *El Socialista* y *Mundo Obrero*, publicaciones ligadas a partidos políticos de izquierda (García Peinazo, 2012), y desde los periódicos generalistas *El País* y *ABC* (Pajón Fernández, 2021). Frente a un postulado político que presenta a la Nueva Canción latinoamericana como un recurso desde el que representar modelos ideológicos de la izquierda, propiciando debates sobre las renuncias ideológicas de esta durante el periodo transicional (García Peinazo, 2012, p. 135), los diarios generalistas trataron a esta música de manera más amplia, siendo particularmente destacado el caso de *ABC*, diario conservador, que disociaba la propuesta musical de estos artistas de sus postulados ideológicos y los reducía en gran medida a una propuesta estética (Pajón Fernández, 2021, pp. 513-514). Se evidencia aquí el papel mediado de la prensa respecto a los fenómenos musicales, con la capacidad de proponer una mirada sobre una escena que modele la percepción de quienes leen esta información. Una modelación que no solo impacta en el momento en el que estos diarios se escribían, sino que contribuye a la percepción posterior de quienes consultan la prensa para acercarse a la realidad de un momento dado.

Criticar el discurso

Esta mirada cautelosa sobre la prensa nos lleva a los estudios críticos del discurso, surgidos, como muchas otras propuestas teóricas críticas, por el agotamiento del modelo colonial y al calor de lo que Nancy Fraser llamó

“las luchas a favor del reconocimiento de la diferencia” (Fraser, 2003, p. 107). Emergieron de la mano de teóricos como Teun A. Van Dijk o Norman Fairclough y han servido como herramienta para diversos campos de las humanidades. Los estudios críticos del discurso son una práctica analítica que se caracteriza por ser un “enfoque interdisciplinario del lenguaje en uso, que tiene por objeto avanzar nuestro entendimiento de cómo el discurso figura en los procesos sociales, en las estructuras sociales y en el cambio social”¹⁵ (Flowerdew y Richardson, 2018, p. 1). Se configura, así, como un elemento versátil desde el que observar los discursos, que puede ser utilizado desde distintas disciplinas y que, como señala Van Dijk, es necesario hacer desde una perspectiva multidisciplinar que combine tres dimensiones: discurso, cognición y sociedad y, de ser posible, también las dimensiones histórica y cultural (Van Dijk, 2009, p. 14). Es entonces esta práctica una “*perspectiva crítica que puede ser encontrada en todas las áreas de los estudios del discurso*” (Van Dijk, 2016, p. 204).

Para aplicar la perspectiva crítica al análisis de los discursos en torno a la música por parte de la prensa, se propone tener en cuenta las nociones de poder y control. Ambos conceptos están íntimamente relacionados, y es haciéndolos dialogar cuando se manifiesta la importancia del discurso en las sociedades. Esto se debe a que el control sobre el discurso conforma uno de los dispositivos que Foucault menciona para ejercer el poder (Ávila-Fuenmayor, 2006, p. 216). Así, quien posea el control sobre el discurso desempeñará una “función esencial en el marco ideológico que sustenta el ejercicio y el mantenimiento del poder en nuestras modernas sociedades de la información y la comunicación” (Van Dijk, 2009, p. 66), quien evidencia la conexión entre ambos conceptos al afirmar que:

El poder se ejerce y se expresa directamente en virtud del acceso diferencial a los diversos géneros, contenidos y estilos del discurso. Este control puede analizarse más sistemáticamente atendiendo a las formas de (re)producción del discurso, a saber: las formas de la producción material, la articulación, la distribución y la influencia (Van Dijk, 2009, p. 65).

Si se observa el acceso al control de mediar el discurso como parte fundamental del ejercicio de cierto poder sobre las sociedades, saber quiénes acceden a esa posición de control es fundamental. Si continuamos

¹⁵“Critical discourse studies (CDS) are an inter-disciplinary approach to language in use, which aims to advance our understanding of how discourse figures in social processes, social structures and social change”.

atendiendo a los postulados de Van Dijk, debemos preguntarnos quiénes son las personas en condiciones de controlar la producción del discurso, ya que:

[...] si alguien controla parte de la producción del discurso, también controla parte de sus contenidos y, por lo tanto, controla, indirectamente, la opinión pública, que puede no ser exactamente lo que pensará la gente, pero será al menos aquello sobre lo que pensará (Van Dijk, 2009, p. 13)¹⁶.

El teórico holandés responde a esta pregunta señalando lo que él denomina “élites simbólicas”:

[Este conjunto de personas estaría conformado por] periodistas, escritores, artistas, directores, académicos y otros grupos que ejercen poder sobre la base del “capital simbólico” [y tendrían la capacidad de] fijar las agendas de las discusiones públicas, influir en la importancia de los temas tratados, intervenir en la cantidad y el tipo de información, especialmente respecto a quiénes se trata públicamente y a cómo se los pinta. Son los fabricantes del conocimiento, las creencias, las actitudes, las normas, la moral y las ideologías públicas. De tal modo que su poder simbólico es también una forma de poder ideológico (Van Dijk, 2009, pp. 64-66).

Rescata así el concepto de capital simbólico de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1994, p. 116), entendiendo que las élites simbólicas serían poseedoras de ese tipo de capital, lo que es central, porque implica que serían percibidas como generadoras de opinión y sus propuestas se tendrían en mayor estima. A partir de estas acciones se convierten en referentes de la sociedad que no solo deciden de qué se habla, sino cuándo y cómo se hace, albergando una enorme capacidad de impacto en los diferentes grupos sociales.

Este grupo social no se diferencia solo del resto de la sociedad por ese capital simbólico, sino que reproduce y perpetúa otras asimetrías sociales, estableciendo unas estructuras de dominación que, en palabras de Pierre Bourdieu “son el producto de un trabajo continuado [...] de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares [...] y unas instituciones” (Bourdieu, 2010, p. 50) y que hacen parecer que dichas asimetrías están “en el orden de las cosas [hasta el punto de ser] inevitables” (Bourdieu, 2010, p. 21). El francés se refiere en este momento a las desigualdades

¹⁶ Subrayado en el original.

de sexo, muy evidentes en la prensa, donde un apabullante porcentaje de periodistas, críticos o jefes de sección son hombres.

Ahondando en la cuestión de género, destaca el término que Amparo Moreno Sardá propone, “colectivos viriles hegemónicos”, para la expresión del androcentrismo en los medios de comunicación. Los define como “varones adultos de clase y raza dominante, quienes se sitúan en el centro del discurso, autodefiniéndose superiores a base de definir a otros individuos como inferiores, lo que se traduce en la invisibilización y exclusión de esos grupos” (Moreno Sardá, 1998, p. 17).

Esa invisibilización es lo que George Gerbner denominó *symbolic annihilation* (“aniquilación simbólica”). Para el académico, en su trabajo sobre la televisión, este concepto significa “ausencia” (Gerbner, 1972, p. 44). Con ausencia no se refiere a una ausencia deseada o buscada, sino a una ausencia forzada, de aquellas personas, postulados, ideas o visiones que exceden lo canónico. Precisamente por esto último, son aquellas realidades que habitan los márgenes las que sufren una forma de violencia sutil que se convierte en exclusión de los discursos. Con esto presente, la teórica Gaye Tuchman (1978), especializada en la sociología de la producción de noticias, añade a este concepto la perspectiva de género y pone el foco en la baja representación de las mujeres en los procesos mediáticos, algo que afecta tanto a su posición social como a la percepción que ellas tienen de sí mismas.

Si bien Tuchman y Moreno Sardá hablan desde la perspectiva de género, esta idea se puede aplicar a otros colectivos minorizados. Si definimos a los colectivos hegemónicos como hombres de clase social y raza dominante, entendemos que quedan fuera las personas que escapan a ese supuesto universal. Esto provoca que la visión del mundo esté definida desde la perspectiva de estas personas que sí consiguen controlar el discurso y que lo modulan de acuerdo con su perspectiva de la realidad. Esa visión del mundo será la que se presente como única y verdadera, dejando en los márgenes todas aquellas visiones que no coincidan o que choquen con ella. Este gesto crítico ha sido ya asumido por los estudios posmodernos y poscoloniales, quienes proponen observar los discursos que han conformado la información y la historiografía desde una perspectiva crítica.

Dominar el discurso, por tanto, es dominar una parte sustancial de la sociedad. A ello se refiere Tuchman cuando afirma que la baja representación de las mujeres tiene un doble efecto. Esta afirmación puede extenderse a esos grupos mencionados que no pueden acceder (o, al menos, no de

forma generalizada) al control del discurso. Esos grupos hegemónicos se reservan la capacidad de construir los discursos no solo sobre ellos mismos, sino también sobre esos colectivos que entienden fuera de esa visión del mundo única y verdadera. Así se cimentan visiones estereotipadas de la realidad, visiones sesgadas que afectan a la idea que las sociedades tienen de esos grupos, pero también la que los propios grupos tienen de sí mismos, dificultando a su vez que aquellos que no tienen acceso al discurso lo obtengan algún día.

A pesar de haberse utilizado el ejemplo del género, este mismo proceso afecta a otros sesgos, ya que el perfil de los periodistas y de las propias redacciones hacen que el punto de vista desde el que se habla sea masculino, urbano, de clase y raza dominante. Esto incide en cuáles son los temas de los que se habla, pero también en cómo se los enfoca. Si nos referimos a la música, esto implicará que no todas las escenas musicales tengan la misma cabida y que no todas se miren desde el mismo prisma.

Aproximación crítica a la prensa musical

Las tres cuestiones aquí analizadas pueden y han de ponerse a dialogar. Las ideas de mediación y archivo, así como las cuestiones que señalan los estudios críticos del discurso, no son compartimentos estancos, sino que confluyen hasta hacerse partes indivisibles de un mismo elemento. De este modo, y como se ha expuesto, la prensa tiene un papel performativo y funciona como elemento semiótico a la hora de construir realidades. Se asume, entonces, que el archivo que se ha conformado por medio de la prensa no es uno inocente, y no se debe caer en la tentación de pensar que aquello que está dentro lo es.

Tomando como referencia y parafraseando lo que propone Silvia Gutiérrez Vidrio, los discursos sobre música en los medios de comunicación: *a)* construyen una representación de la realidad a la que aluden; *b)* determinan qué hechos musicales constituyen noticia y la forma en que se presentan e interpretan implican una construcción o representación de la realidad musical; *c)* la producción de la noticia se inicia con el acontecimiento, pero este no es ajeno a la construcción social de la realidad por parte del sujeto, que es quien da sentido al acontecimiento musical, y *d)* no todos los acontecimientos musicales se convierten en noticia, por lo que se hace necesario explicar las reglas de selección (Gutiérrez Vidrio, 2010, pp. 171-172).

Teniendo en cuenta esta visión, puede entenderse que el papel de la prensa excede la tarea de presentar información. Al incidir en la percepción de los lectores, adquiere una labor activa en la conformación de realidades y modos de observar el mundo, papel que media también en la información sobre la música y la percepción que se tiene de ella. De esta manera, la prensa participa de la exclusión o minimización de unos grupos sociales en favor de otros y, si hablamos de prensa generalista, esta suele funcionar como elemento de perpetuación de los discursos dominantes de una sociedad. Y es mediante dos operaciones básicas, la selección de unidades y la estructuración y jerarquización de la información (Sosa, 2000, p. 114), como una redacción toma decisiones sobre qué música merece atención en sus páginas y cuál no. Esto no tiene por qué ser un acto consciente, sino que constituye la “reiteración de una norma o un conjunto de las mismas, que, mientras adquiere la condición de acto, esconde las convenciones que la hacen una repetición” (Saxe, 2015, p. 7). Es un acto performativo que organiza la información musical mientras (re)construye el público al que se dirige sin desatender a las convenciones de la sociedad de poder que representa. Y es aquí donde entra en juego ese papel de la prensa como mediadora, en la medida en que ejerce como traductora y agente de distanciamiento que se mencionaba. Por un lado, traduce las realidades en noticias, convirtiendo algunos acontecimientos en hechos noticiosos (y otros no). Por el otro, aumenta la distancia espacio-temporal entre hecho y receptor. De este modo, quienes no estaban en un lugar concreto pueden enterarse del hecho que el diario destaca y, asimismo, incidiendo en la idea de la prensa como archivo, quienes después acudan a ella para informarse de un momento concreto asumirán que lo que está destacado en los periódicos es lo que sucedió.

Esas relaciones asimétricas a la hora de transmitir el conocimiento se explicitan en cómo funcionan los procesos mediáticos. Los periódicos traducen la realidad en información y lo hacen de acuerdo con las relaciones de poder. No es una simple copia que lleva al papel lo que sucede en un momento dado, sino que se participa de manera activa en la generación de un discurso. Es decir, entre el hecho y el discurso ocurren una serie de mecanismos que contribuyen a la construcción del relato y que participan de las dinámicas de poder y control arriba expuestas. Se añade a esto que los discursos no son monolíticos y que cada uno de los diarios puede responder a una lógica concreta que podría ser opuesta a la de sus análogos, pero siempre operando a través de los mecanismos expuestos.

Consideraciones finales

Al recurrir a la prensa como fuente para el trabajo musicológico, resulta necesario partir de un análisis estructural de ese archivo que es el periódico y entenderlo no solo en su ecosistema, sino como parte de un espacio mayor que funciona a varios niveles. En primer lugar, en el estudio del diario en sí mismo. En segundo lugar, concebir la prensa como un ecosistema que se retroalimenta, una acción intersubjetiva en términos schutzianos, que no es posible comprender sin observarlo en toda su magnitud, que opera como un elemento complejo y poliédrico que ofrece una visión integral de las percepciones sobre la música en un momento concreto.

Resulta necesario pensar cómo la prensa musical funciona como un todo que construye, valora, discrimina y clasifica artistas y escenas a la vez que alberga particularidades que pueden incluso ser contradictorias. Los discursos alojan coincidencias y discrepancias, pero conforman un ecosistema consensuado en el que entran algunas disidencias, aunque no todas. Los discursos, matizados y modelados, conforman el canon musical, y que en muchas ocasiones podemos corroborar hoy en día. Eso sí, no ha de olvidarse que la prensa no llega a todo.

Se busca entender cómo se presenta la música de un momento y un lugar al mundo, y cómo la visión de esta música se convierte en un constructo mediado que muestra el modo en que ha quedado conformado el archivo de un momento. Porque no estar en este canon también es un mensaje y porque la acción de la prensa no es omnipresente. Aun así, las voces autorizadas con acceso a los medios de comunicación, las élites simbólicas, conforman un discurso imperante en torno a la música que ha de revisarse desde la historiografía. Ha de hacerse para ver cómo desde esta ventana a la historia de la música se construye el canon para cuestionarlo, pero también para informar de cuáles son los elementos que lo han construido. Porque muchas veces se descubrirán elementos nuevos, discordantes, que ayudan a cimentar una narración y que dejan hilos a los que seguir su rastro.

Queda patente que leer la historia desde los periódicos es una aproximación histórica en sí misma. Es observar el impacto de la música en la cultura general. Es conocer los aspectos que contribuyen a la construcción del canon de un momento. Es una forma de delinear el modo en que piensan las élites simbólicas. Es un modo acercarse a cómo la política y la cultura se entremezclan e influyen. Es una forma de intentar deconstruir la supuesta inocencia de los hechos noticiables.



Bibliografía

- » Anderson, B. (2006). *Imagined Communities*. Londres: Verso.
- » Araújo-Mendes, J. (2017). Sur global y conocimientos situados: un acercamiento. *Eutopías*, 13, 71-82. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18616/16222>.
- » Ardévol-Abreu, A. I. (2020). Framing Theory in Communication Research in Spain. Origins, Development and Current Situation. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 423-450. Recuperado de: <https://nuevaepoca.revistalatinacs.org/index.php/revista/article/view/868/1320>.
- » Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 8 (2), 215-234. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/993/99318557005.pdf>.
- » Born, G. (2005). On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, 2 (1), 7-36. Recuperado de: https://music.arts.uci.edu/abauer/4.3/readings/Born_Mediation.pdf.
- » Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil.
- » Bourdieu, P. (2010). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- » Chomsky, N. y Herman, E. S. (1994). *Manufacturing consent. The political economy of the Mass Media*. Londres: Vintage.
- » Chong, D. y Druckman, J. N. (2007). Framing Theory. *Annual Review of Political Science*, 10, 103-126. Recuperado de: <https://www.annualreviews.org/docserver/fulltext/pl/10/1/annurev.polisci.10.072805.103054.pdf?expires=1713005684&id=id&acname=guest&checksum=7A1F1798B7F2FC2DB0944761C31FA988>.
- » Chouliaraki, L. (2013). Re-mediation, inter-mediation, trans-mediation. *Journalism Studies*, 14 (2), 267-283.
- » Chouliaraki, L. y Fairclough, N. (1999). *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- » DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- » Flowerdew, J. y Richardson, J. E. (2018). Introduction. En J. *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies* (pp. 1-10). Nueva York: Routledge.
- » Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina.
- » Fraser, N. (2003). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, 4, 107-120. Recuperado de: <https://newleftreview.es/issues/4/>

- articles/nancy-fraser-nuevas-reflexiones-sobre-el-reconocimiento.pdf.
- » Frow, J. (2006). *Genre*. Nueva York: Routledge.
 - » García-Peinazo, D. (2012). La nueva canción latinoamericana en El Socialista y Mundo Obrero. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 113-142. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58991/53038>.
 - » Gerbner, G. (1972). Violence in television drama: Trends and Symbolic Functions. En G. A. Comstock y E. A. Rubinstein (eds.). *Television and social behaviour. Vol. 1: Content and control* (pp. 28-187). Washington: US Government Printing Office.
 - » Guerrero, J. (2023). El archivo como clave en la conformación de un canon: una lectura de la Colección Miguel Franco desde la archivística moderna. En M. A. García (ed.). *Los archivos de las (etno)musicologías. Estudios Indiana* (pp. 125-142). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut. Recuperado de: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/iai_derivate_00000176/Estudios-Indiana-14_12-Lopez.pdf.
 - » Gutiérrez-Vidrio, S. (2010). Discurso periodístico: una propuesta analítica. *Nueva Época*, 14, 169-198.
 - » Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
 - » Igartua, J. J. y Humanes, M. L. (2004). Imágenes de Latinoamérica en la prensa española. Una aproximación empírica desde la Teoría del Encuadre. *Comunicación y Sociedad*, 17 (1), 47-75.
 - » Ketelaar, E. (2017). Archival Turns and Returns: Studies of the Archive. En A. J. Gilliland, S. McKemmish y A. J. Lau (eds.). *Research in the Archival Multiverse* (pp. 228-268). Victoria: Monash University.
 - » McCombs, M. E. (2014). *Setting the agenda*. Cambridge: Polity.
 - » Moreno-Sardá, A. (1988). *La otra «política» de Aristóteles. Cultura de masas y divulgación del arquetipo viril*. Barcelona: Icaria Editorial.
 - » Papailias, P. (2005). *Genres of recollection: Archival poetics and modern Greece*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
 - » Pajón-Fernández, A. (2021). La Nueva Canción Latinoamericana en El País y ABC durante la Transición. En V. Eli Rodríguez, J. Marín López y B. Vega Pichaco (eds.). *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas* (pp. 525-542). Madrid: Dykinson.
 - » Saxe, F. N. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios Avanzados*, 24, 1-14. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf.
 - » Schiffrin, D. (1996). *Discourse markers*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - » Sosa, M. (2000). Estrategias retóricas en la construcción de la actualidad periodística. Análisis de la noticia de prensa. En: Adrián S. Gimete-Welsh

(ed.). *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas dese el cruce de la naturaleza y la cultura* (pp. 107-115). Ciudad de México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla.

- » Stoler, A. L. (2002). Colonial Archives and the Arts of Governance. *Archival Science*, 2, 87-109.
- » Tuchman, G. (1978). Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. En G. Tuchman, A. K. Daniels y J. Benet Hearth (eds.). *Hearth and Home: Images of Wlomen in the Mass Media* (pp. 3-38). Nueva York: Oxford University Press.
- » Vallejo-Mejía, M. L. (1993). *La crítica literaria como género periodístico*. Pamplona: Eunsa.
- » Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- » Van Dijk, T. A. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. Recuperado de: <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n30/art10.pdf>



Biografía / Biografia / Biography

Alicia Pajón Fernández

Es profesora en la Universidad Internacional de Valencia (España) y colaboradora en la Universidad Internacional de La Rioja (España). Doctora en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Oviedo (2023). Forma parte del Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica Diapente XXI y es investigadora asociada en el Instituto de Etnomusicología de Portugal (INET-md). Ha realizado estancias en las Universidad de Princeton, Estados Unidos (2022) y Aveiro, Portugal (2024-2025). Ha publicado diversos capítulos de libro y artículos en revistas como *Cuadernos de Música Iberoamericana* o *Revista de Musicología*, así como participado en conferencias internacionales en España, Portugal, Alemania, Grecia y el Reino Unido. Desde 2023 forma parte de la Junta Directiva de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE) como tesorera.