



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Sociología

## Producción Simbólica en Chile:

La mirada de los miembros de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor  
Tesis para optar al Título Profesional de Sociólogo

Simón Palominos Mandiola

Profesor Guía: Omar Aguilar N.

Noviembre, 2009

## ÍNDICE

Agradecimientos	4
I. Introducción	5
II. Antecedentes y Planteamiento del problema.	8
II.1) La Sociología y los <i>estudios culturales latinoamericanos</i> .	8
II.2) Transformaciones tecnológicas y la producción de cultura.	13
II.3) Producción musical y su institucionalidad: La Sociedad Chilena del Derecho de Autor.	17
III. Antecedentes del Estudio.	22
III.1) Pregunta de Investigación.	22
III.2) Objetivos del Estudio.	22
III.3) Hipótesis generales de la investigación.	23
III.4) Relevancia del Estudio.	24
IV. Marco Teórico del Estudio.	27
IV.1) Producción Simbólica: Significación y Poder.	27
IV.2) Espacio Social y Campo.	28
IV.3) Economía de los Intercambios Simbólicos y Violencia Simbólica.	30
IV.4) Globalización.	31
IV.5) Homogeneización y Heterogeneización de las identidades.	32
IV.6) Hibridación.	33
IV.7) Mestizaje cultural.	34
IV.8) Producción simbólica y la lucha por la hegemonía.	36
IV.9) Algunas correspondencias entre Música y Producción Simbólica.	37
IV.10) Alcances del concepto de Producción Simbólica.	41
V. Aspectos Metodológicos de la Investigación.	47
V.1) Tipo de Investigación y Justificación del paradigma cualitativo.	47
V.2) Universo y Diseño Muestral.	48
V.3) Técnica de recolección de datos.	50
VI. Análisis de los datos recogidos en el Estudio.	52

VI.1) Autopercepción de la producción musical de los miembros de la SCD.	52
VI.2) Autopercepción de las relaciones de poder simbólico en la producción musical de los miembros de la SCD.	56
VI.3) Percepción de la función de la SCD en el desarrollo de la producción simbólica.	61
VI.4) Percepción de los miembros de la SCD en relación con la Industria Cultural.	65
VI.5) Percepción de los miembros de la SCD en relación con el Estado.	70
VI.6) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Audiencias.	77
VI.7) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC's).	83
VI.8) Percepción de la Función Mediadora de la SCD.	91
VI.9) Modelo Accional (Actancial) de la Producción Simbólica en el contexto de la Globalización..	96
VII. Conclusiones del Estudio.	101
ANEXOS	112
A. Construcción del Instrumento.	112
B. Instrumento.	115
BIBLIOGRAFÍA	117

## Agradecimientos

La presente tesis es el producto de un interés que me ha acompañado durante años y que he tratado de desarrollar a lo largo de mi formación académica: el desarrollo del campo cultural –en particular el musical- y el aporte que las ciencias sociales puede entregar en su comprensión. Sin embargo, la realización del estudio que aquí se presenta dista de ser una empresa exclusivamente personal, pues he tenido la fortuna de contar con ayuda invaluable en las distintas etapas de su desarrollo.

En consecuencia, quisiera agradecer a Fernando Gaspar, Malena Bastías, Loreto Cisternas y Patricia Toro del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por su apoyo y patrocinio a la investigación. Asimismo, agradezco a Fernando Ubiergo y Maricarmen Florez, de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, por su colaboración y eficaz gestión en la realización de la etapa de terreno del estudio. Gracias también a los profesores Omar Aguilar, Alicia Salomone, Rodrigo Torres y Marisol Facuse –quienes se desempeñan en distintas facultades de la Universidad de Chile- por darme valiosas orientaciones de carácter académico.

No puedo dejar de agradecer a mis colegas y amigos Elías y Gonzalo, quienes apoyaron el estudio desde un comienzo y terminaron involucrándose en él. Su ayuda y colaboración ha sido fundamental: muchas ideas han surgido gracias a fructíferas conversaciones con ellos; cualquier error, por supuesto, es de mi responsabilidad.

Asimismo, mi más sincero agradecimiento a Juan Pablo, Juan Manuel, Mindy y Guillermo, por su apoyo constante e incondicional amistad.

Finalmente, agradezco a todos los músicos que participaron de la investigación; su colaboración sincera ha sido fuente de iluminación para comprender la situación de la música en nuestra región. Mis mayores respetos por su trabajo a todos los músicos de Chile y Latinoamérica, enfrentados hoy a los trances de las aceleradas transformaciones sociales de un mundo globalizado.

## I. Introducción

En la actualidad, y desde hace ya más de veinte años, es posible identificar un creciente interés por el aspecto cultural de nuestras sociedades. Esta preocupación se encuentra presente en el reconocimiento de la necesidad de una política cultural determinada por parte del Estado, de manera de responder a los nuevos escenarios sociales. Las ciencias sociales latinoamericanas también manifiestan este interés por las políticas públicas en cultura como un eje de intervención fundamental.

No obstante, lo que en verdad se está constatando es que la presencia del tema de la cultura remite a transformaciones profundas del espacio público, a la redefinición misma de la relación cultura/política, cuyas principales manifestaciones pueden apreciarse en los nuevos movimientos sociales y en las transformaciones que sufre el aparato estatal, producto de los procesos de cambio que experimenta la economía mundial<sup>1</sup>. El debate en torno a este tema se estructura a partir de la noción de globalización, y los efectos que tiene en los principios de orientación de los sujetos sociales.

Esta situación impone un desafío para las ciencias sociales de la región: es preciso poder redefinir las orientaciones teóricas y metodológicas para dar cuenta del nuevo contexto social. En efecto, aparece la idea (por cierto, bastante discutida) de “estudios culturales” latinoamericanos, los cuales introducen al análisis de la cultura la idea de las condiciones sociales de recepción de los bienes culturales (audiencia como sujeto social), articulada en torno a la noción de consumo (como satisfacción de necesidades, pero principalmente como generación de significados). No obstante los aportes que son realizados en este campo, el énfasis puesto en la recepción ha dejado de lado el análisis de las condiciones sociales de producción de los bienes simbólicos, omitiendo del análisis a los productores de los “signos” (autores, creadores, artistas, etc.), olvidando su carácter estratégico en los procesos. Asimismo, otra de las principales consecuencias que tiene este enfoque es el eclipse de uno de los temas fundamentales de las ciencias sociales tradicionales en América Latina: el poder.

---

<sup>1</sup> Ochoa, 2002.

Sin embargo, si nuestro objetivo es emprender el análisis de la producción simbólica de la región en el contexto de globalización por el que atraviesan nuestras sociedades, hemos de considerar necesariamente estos temas aún no trabajados por las ciencias sociales al momento de hablar de cultura. La presente investigación hace eco de esta necesidad de las ciencias sociales latinoamericanas y se propone indagar sobre las líneas generales que caracterizan a la producción simbólica de la región en el contexto de globalización, rescatando la perspectiva de los primeros involucrados (los creadores como sujeto social), *articulando en el análisis los procesos de significación* (que entenderemos como el germen del sentido de la acción) y *las relaciones de poder que se producen y reproducen* (por medio de los procesos de desterritorialización de la economía) *a lo largo de toda la sociedad*. En este sentido, nuestra investigación asume el desafío de producir conocimiento en torno a un tema que demuestra ser cada día más importante para la sociedad, pero desde una perspectiva que ha sido poco trabajada teórica y empíricamente (la gran cantidad de estudios culturales en Latinoamérica trata en su mayoría sobre el consumo y recepción de bienes simbólicos); aspirando a la complementariedad con los conocimientos existentes sobre el tema, con el fin de mejorar la comprensión de los procesos y facilitar el desarrollo de estrategias tanto a nivel de política pública como a nivel institucional y organizativo de los sujetos miembros de la sociedad civil. En este sentido, este estudio espera contribuir con la labor de redefinición de las relaciones entre lo social y lo político.

Si bien el concepto de producción simbólica podría utilizarse virtualmente en cualquier escenario de producción cultural, el presente estudio se centra en la producción musical, por presentar esta un carácter transversal en nuestras sociedades, tanto a nivel de ejercicio propiamente musical así como a nivel de prácticas de escucha. Asimismo, nos centraremos en el marco institucional de la SCD, por constituir un espacio articulador de la producción musical local con los agentes de la industria cultural, mayoritariamente de carácter transnacional.

Para el desarrollo de nuestra investigación, se realizó un estudio cualitativo de carácter exploratorio (dada la prácticamente inexistencia de trabajos empíricos que asuman la perspectiva que nosotros planteamos –sin negar por ello la existencia de investigaciones importantes respecto a estos temas; que, no obstante, se enmarcan en los estudios sobre el

consumo cultural<sup>2</sup>) cuyo objetivo fue indagar en las percepciones que tienen los creadores acerca de los procesos que caracterizan en la actualidad a su oficio en el contexto de la globalización. Esto se realizará mediante la aplicación de entrevistas en profundidad. La pregunta que el estudio intenta responder es ¿Cómo perciben los creadores (productores de bienes simbólicos) su labor en el contexto de la globalización?. Dada la naturaleza delicada y conflictiva de los temas abordados, los músicos entrevistados han participado con la garantía de permanecer en el anonimato. Respetar esa condición permitió una exploración más honesta de sus percepciones, enriqueciendo sin lugar a dudas el análisis.

---

<sup>2</sup> Existen, por otro lado, estudios sobre creadores y artistas articulados en torno a la noción de *trabajo* (CNCA, 2002) los cuales profundizan fundamentalmente en los aspectos económicos de las condiciones laborales de estos agentes. No obstante, si bien existen correspondencias evidentes entre los conceptos de *trabajo* y *producción simbólica*, creemos que no son equivalentes.

## II. Antecedentes y Planteamiento del problema.

### II.1) La Sociología y los *estudios culturales latinoamericanos*.

Desde Weber, no puede olvidarse que una de las preguntas fundamentales de la sociología es aquella que busca el *sentido* de la acción. Bajo esta premisa, se puede argumentar que toda corriente sociológica ha tratado de dar una respuesta a esta pregunta, privilegiando de manera sucesiva los diversos aspectos de la vida social para dar una respuesta comprensiva y totalizante del fenómeno social. No debemos ignorar que la sociología nace de la reflexividad de la sociedad moderna; es ella la que reconoce en sí misma como fundamental para su autocomprensión la necesidad de mirar dos aspectos básicos definitorios: la política y la economía. Efectivamente, es recurrente para definir a la sociedad moderna valerse de dos conceptos claves: el Estado y el Capitalismo, en cuyo trasfondo se encuentra dominándolo todo la razón instrumental. A modo general podemos decir que la sociología moderna (término en sí mismo redundante) tradicionalmente ha establecido el sentido de la acción como fundamentado en el problema de la economía, el del poder, y en sus mutuas interrelaciones, todas atravesadas por el tema de la racionalidad; alcanzando de este modo el estatus de principios de organización de lo social. Esta idea se encuentra profundamente relacionada con una determinada concepción de la constitución de sujetos sociales. Asimismo, las consecuencias de este desarrollo de la problemática del sentido de la acción no sólo se limitan al ámbito científico, sino que hasta se han materializado en modelos determinados de desarrollo de las sociedades (como es el caso latinoamericano).

Ahora bien, las transformaciones de las sociedades en el mundo en los últimos 30 años han socavado la legitimidad del análisis sociológico tradicional centrado en una matriz político-económica. En efecto, los conceptos de *Clase* y *Estado* (históricamente fundamentales para la sociología) se ven fuertemente cuestionados y se les acusa de no ser adecuados a la realidad contemporánea. Esta pérdida de legitimidad se relaciona con los planteamientos teóricos que hacen hincapié en el desarrollo actual del Capitalismo, el cual transforma la relación entre el Estado y los diversos actores sociales, tanto desde un punto de vista dirigido hacia el modo de producción como ya en términos generales desde uno que cuestione la idea misma de Modernidad. Estas perspectivas han dado origen a ideas en

torno a temas tan sugerentes como el de un capitalismo tardío, una modernidad líquida, el paso de una ética del trabajo hacia una estética del consumo, globalización, etc. (y que han tenido eco en la teoría social en autores tan diversos como Bauman, Wallerstein, Beck, Castells, entre muchos otros).

En verdad, uno de los conceptos que de mejor forma reúne estas discusiones corresponde al de *Globalización*, que Castells define como "... el proceso resultante de la capacidad de ciertas actividades de funcionar como unidad en tiempo real a escala planetaria"<sup>3</sup>. Fundamentales para la comprensión de este proceso son el desarrollo tecnológico y su relación con la transnacionalización de la economía; sin embargo, los alcances de la globalización abarcan todas las dimensiones de la sociedad, vale decir, la política, economía y cultura de manera interrelacionada<sup>4</sup>. En torno a la dimensión cultural, este proceso tendría dos aristas que conviene recordar: por un lado, el fortalecimiento de las identidades a nivel local, que permiten hablar de la constitución del sentido de la acción predominantemente desde la dimensión simbólica antes que por factores políticos y económicos; por otro lado, la pérdida de soberanía y legitimidad del Estado Nacional como actor de importancia y el consiguiente traspaso de poder tanto a las entidades transnacionales (empresas privadas u organizaciones internacionales) y a los espacios identitarios locales. Asimismo, como plantea Garretón, estos procesos ligados a la emergencia de principios identitarios (heterogeneización social) debe matizarse con las imposiciones que comporta la transnacionalización de los mercados en términos simbólicos (homogeneización social). Estos procesos plantean importantes desafíos para pensar los procesos de constitución de sujetos sociales, al deslegitimar los ejes orientadores del sentido de la acción tradicionales centrados en una lógica de carácter nacional.

Una de las consecuencias producidas por este fenómeno es de vital importancia para esta exposición: la caída de lo político y lo económico como principios orientadores de lo social tiene como consecuencia la búsqueda de nuevas fórmulas que permitan acceder al

---

<sup>3</sup> Castells, 1999: 5. Cabe destacar que para Castells esto constituye un cambio de modelo de desarrollo de nuestras sociedades a uno de tipo *informativo*, dada la importancia del flujo de informaciones en los procesos económicos, políticos y culturales.

<sup>4</sup> Mato (2007) insiste en el carácter multidimensional de lo que prefiere llamar "procesos de globalización", y agrega que el no considerar esta característica en el análisis se corre el riesgo de caer en una *fetichización* de la globalización al privilegiar sólo uno de los aspectos de la misma (particularmente la transnacionalización de la economía o el desarrollo de medios de comunicación a nivel planetario). El presente estudio reconoce la multidimensionalidad de la Globalización, y sobre esa base pretende explorar algunas de sus manifestaciones en el ámbito cultural de nuestras sociedades.

sentido de la acción; además, téngase presente que la caída de los principios que fundan la autocomprensión y la constitución de sujetos sociales afecta (como ya se ha insinuado) directamente a la idea de modernidad que tenemos de las sociedades. Touraine es uno de los autores emblemáticos de este giro de tuerca de la teoría sociológica; la separación del mundo técnico y el mundo simbólico tiene como consecuencia la articulación no ya a través de un eje común a toda la sociedad, sino que dentro de la experiencia del individuo. De ahí que Touraine no titubee al afirmar que el futuro de la teoría social ya no se encuentra en los conceptos propios de las sociedades industriales o postindustriales, sino que en los estudios culturales.

De hecho, puede afirmarse que la preocupación por los aspectos culturales es un tema común para gran parte de la sociología contemporánea; toda la teoría de los nuevos movimientos sociales, desarrollada en Europa, hace referencia a la cultura como factor preponderante al momento de explicar los fenómenos sociales. Asimismo, en América Latina también ha existido una preocupación por el aspecto cultural de nuestras sociedades, que se manifestaría ya desde los intelectuales republicanos, pasando por los estudios comunicacionales hasta llegar a los estudios culturales sobre la recepción y el consumo cultural de los años '80 en adelante<sup>5</sup>. Sin embargo, este interés por lo cultural se ha encontrado fundamentalmente opacado por la importancia analítica que reviste la dimensión económica y política en la tradición sociológica latinoamericana (como es el caso, por ejemplo, de la Teoría de la Dependencia). Por supuesto, la importancia actual del tema radica (como ya se ha dicho) en la pérdida de legitimidad de las categorías político-económicas que han sustentado los análisis tradicionales.

Los estudios culturales en Latinoamérica desde finales de los '80 en adelante hacen eco del desafío metodológico y teórico que implica el estudio de la producción simbólica en el contexto de globalización. En ellos se hace énfasis sobre la importancia de los procesos de significación que tienen lugar en los grupos sociales mismos respecto a la apropiación y uso de los bienes simbólicos, surgiendo el público como sujeto social y el consumo como la forma en que este público se relaciona con la producción simbólica. Se trataría entonces del reconocimiento de la necesidad de una política cultural democrática que supere las visiones centradas en lo político y lo económico y que ponga énfasis en las demandas reales de la

---

<sup>5</sup> Ríos, 2002.

población; de ahí la importancia del consumo como parte de los procesos de producción y distribución de los bienes culturales. Este reconocimiento lo que entraña en el fondo es la constatación de la centralidad que adquiere en nuestras sociedades la lógica del mercado<sup>6</sup>, determinando el acceso y la satisfacción tanto de las necesidades materiales como las de carácter simbólico, entendiendo que éstas siempre se originan socialmente. En oposición a la perspectiva –frankfurtiana- que tiende a ver en el consumo cultural reproducción absoluta y alienante de relaciones de dominación en las masas, estos estudios consideran los procesos de significación que se desarrollan en todo tipo de prácticas, en este sentido, el consumo en sí mismo posee la capacidad de dar sentido<sup>7</sup>, en tanto apropiación y uso de los bienes simbólicos. En efecto: “... los tipos y ritmos de consumo de bienes culturales -esto es, la participación de cada uno de nosotros en el mercado de productos y servicios simbólicos (...)- contribuyen a delinear segmentadamente nuestras propias identidades y, de paso, definen nuestra posición en este específico mercado”<sup>8</sup>. La oposición que presenta esta concepción respecto a los análisis tradicionales permite a algunos pensar en que los procesos de significación que comporta el consumo poseen una dimensión de resistencia a las relaciones de dominación que el mercado reproduce. En este sentido, Barbero dirá: “El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos* que les dan forma social (...)” donde cobran importancia “...las luchas contra las formas de poder que atraviesan (...) la vida cotidiana y las luchas por la apropiación de bienes y servicios”<sup>9</sup>. Sunkel interpretará esta visión del consumo como procesos de apropiación y re-significación del orden dominante.

Sin embargo, muchas veces este tipo de análisis considera los procesos de significación como construcción de principios (dado que la creación de significados aparece casi como un proceso de cristalización de una determinada voluntad de los distintos grupos sociales) y debido a su oposición teórica al análisis tradicional centrado en lo político y lo económico (considerado como ideológico), termina sin poder dar cuenta de las relaciones de poder que se reproducen a través de estas significaciones. Grimson dirá a este

---

<sup>6</sup> Brunner, 2005.

<sup>7</sup> Sunkel, 2002.

<sup>8</sup> Brunner, *op. cit.*

<sup>9</sup> Martín-Barbero, 1987; 231.

respecto que estamos ante la presencia de una paradoja: "...si la investigación de la recepción fue el modo más fructífero que se encontró en un contexto histórico para dar cuenta de la producción de hegemonía, la noción de hegemonía se desdibuja y tiende a desaparecer de muchos estudios contemporáneos de la recepción", ignorando de este modo las desigualdades estructurales en el acceso a los bienes simbólicos, y la capacidad diferenciada (jerarquizada en torno a relaciones de poder) que tienen los distintos agentes para llevar a cabo los procesos de significación atribuidos a los bienes simbólicos<sup>10</sup>. Es de importancia, en consecuencia, articular en el análisis de la producción simbólica tanto los procesos de significación como las relaciones de desigual acceso a esta significación, lo que nos permitirá introducir en el estudio el tema del poder. En este aspecto nuestro trabajo encuentra apoyo en los planteamientos de, por un lado, Bourdieu (los procesos de significación no se generan sobre principios, sino sobre la base de las estructuras estructuradas y estructurantes –habitus); y por otra parte, la tradición sociológica latinoamericana, en particular la Teoría de la Dependencia, que a pesar de la primacía analítica que le confiere a la economía y la política, no dejó de reconocer la importancia de las relaciones de dominación en el contexto cultural -en efecto, según Faletto, en términos sencillos la dependencia consiste en la "subordinación de las estructuras económicas (y no sólo de ellas, puesto que hay otras que la refuerzan y la hacen posible, política, cultura) al centro hegemónico"<sup>11</sup>.

Asimismo, no obstante el análisis del consumo presenta una innegable contribución al análisis de la producción simbólica, ha dado mayor importancia a las condiciones de recepción y circulación de los bienes simbólicos (íntimamente ligadas a la mediación en términos de producción técnica masiva y en serie que de ellos hacen las industrias culturales), dejando un poco de lado el papel de los productores mismos en el campo cultural; por lo que no existen mayores investigaciones que den cuenta de este aspecto de la realidad. A pesar de este relativo silencio, los mentados productores no se encuentran aislados de las transformaciones que enfrentan nuestras sociedades<sup>12</sup>, y en este sentido son

---

<sup>10</sup> Grimson, 2002.

<sup>11</sup> Faletto, 2003. Otro autor que aporta un planteamiento sobre las particularidades de la dimensión cultural en un contexto de dominación es Aníbal Quijano (1980).

<sup>12</sup> Silencio relativo, pues en el camino que siguieron los estudios sobre cultura en las ciencias sociales latinoamericanas desde los estudios con impronta frankfurtiana hasta las investigaciones sobre el consumo

los primeros agentes que experimentan de alguna forma los efectos de la globalización en la dimensión cultural de la región, por medio de un encuadre institucional determinado por su propio accionar y por la labor del mercado y el Estado. Existen, además, estudios sobre el *empleo* en el campo cultural, los que abordan la dimensión económica del campo en relación a los agentes que participan de la producción de la cadena de valor de los bienes culturales<sup>13</sup>. Daniel Mato realiza un llamado a recordar que detrás de las transformaciones estructurales que caracterizan los procesos de globalización se encuentran actores sociales (locales, transnacionales, etc.) que se forman, transforman, relacionan, y en resumen, operan los procesos descritos<sup>14</sup>.

## II.2) Transformaciones tecnológicas y la producción de cultura.

Sin lugar a dudas, uno de los procesos centrales hacia el cual los estudios sobre la globalización se orientan tiene relación con las transformaciones tecnológicas de las últimas décadas, entre las que destaca el desarrollo de las denominadas *tecnologías de la información y las comunicaciones*. En este sentido, existen ciertas conceptualizaciones respecto al escenario actual del funcionamiento de la Internet, las cuales giran alrededor del término *Web 2.0* que conviene explorar en relación al tema del presente estudio. El concepto de *Web 2.0* remite a una nueva fase de la *World Wide Web*, donde proliferan aplicaciones que ya no operan bajo la lógica tradicional de los medios de comunicación masivos (basados en un intercambio unidireccional de contenidos), sino que funcionan fundamentalmente a través de la distribución horizontal de información entre pares. Vale decir, en términos más sencillos, el factor generador de los contenidos que circulan en la red descansa directamente en el usuario, lo que permite conceptualizar a Internet básicamente como un vehículo de tales intercambios de información. Este nuevo escenario da la idea de la existencia de un proceso de dilución de los monopolios de la capacidad de producir mensajes, ya que no es tan evidente la correspondencia entre dueño de servidor y generador de contenido, como es el caso de las industrias culturales “tradicionales”, donde

---

hubo teóricos que insistieron en las condiciones sociales de la producción simbólica, como Ángel Rama o Roberto Fernández Retamal (García Canclini, 2005).

<sup>13</sup> CNCA, 2002.

<sup>14</sup> Mato (*op cit*).

quien controla el medio tiene el privilegio de definir la “línea editorial” de los contenidos emitidos.

De esta forma, la Internet deja de ser una vitrina de contenidos inmutables en distribución unidireccional y pasa directamente a escrutinio y elaboración pública, al diálogo y la intersubjetividad como fundamento de la construcción del conocimiento. En virtud de lo anterior, la Web 2.0 necesariamente apela a esta civilidad virtual, a esta disposición a formar parte y a un ejercicio de ciudadanía que es la única garantía frente a la ausencia de la sanción institucional al contenido. De esta forma, los ejemplos de esta ciudadanía virtual<sup>15</sup> se constituyen en verdaderas plataformas para el pensamiento local y su articulación con la opinión pública global. En tanto plataforma, Internet es un espacio potencial para la democratización de espacios sociales (virtuales) y la reafirmación de identidades a nivel local que se articulan con las experiencias cotidianas de las comunidades, las que pueden articularse con las formas tradicionales ancladas en lo textual y en la oralidad<sup>16</sup>.

El principal efecto de la democratización del espacio de enunciación en la red es la aparente disolución de las jerarquías tradicionales, en especial aquellas ligadas directamente al campo cultural y sus diversos subcampos, las cuales no son capaces de operar y ejercer control frente a la inmediatez de Internet. Uno de los principales casos de trastoque de las antiguas jerarquías tiene relación con la posibilidad de adoptar los medios digitales en línea como las herramientas privilegiadas para la producción dentro del marco del campo cultural especializado<sup>17</sup>. Ejemplos de esto son los casos de las artes visuales digitales y las *netlabels*<sup>18</sup> en música, los cuales muchas veces prescinden casi absolutamente de cualquier nexo con el campo en términos tradicionales (en momentos incluso poniendo en jaque la necesidad de antiguos agentes -como la industria discográfica-

---

<sup>15</sup> Tales como Wikipedia, los blogs, y las páginas de redes sociales.

<sup>16</sup> Saavedra, 2006.

<sup>17</sup> El desarrollo tecnológico ha disminuido las barreras de acceso al mercado para los productores simbólicos al reducir los costos del equipamiento necesario para generar obras de calidad, al margen de gran infraestructura y con menores riesgos económicos (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2004).

<sup>18</sup> Las *netlabels* consisten en sellos discográficos, generalmente de carácter local e independiente, que distribuyen su catálogo de forma exclusivamente digital -principalmente bajo formas de licenciamiento de derechos “libres” como Creative Commons o GNU General Public License- otorgándole al usuario amplias libertades respecto al uso y distribución del contenido (con restricciones al uso comercial del mismo).

así como también cuestionando la validez del marco jurídico existente -en el caso de la propiedad intelectual, los derechos de autor, el intercambio de archivos y la piratería).

Si en el contexto actual del desarrollo del capitalismo el factor fundamental es la distribución del conocimiento y de la capacidad de generarlo, debemos detenernos en los tipos de *códigos simbólicos* existentes que determinan el acceso<sup>19</sup>. Es posible hablar entonces de la existencia de una *concentración en la capacidad de generar contenidos*, y en este sentido no es arriesgado afirmar, como hipótesis a comprobar en posteriores estudios, que las sociedades latinoamericanas (para no considerar directamente a toda la comunidad hispanohablante) aún somos espectadores y receptores pasivos de contenidos.

Por otra parte, al decir que el capitalismo post-industrial funciona sobre la base del intercambio de información, se debe reconocer entonces que la fuente del valor (el trabajo, en términos marxistas) debe repensarse a través de las nuevas categorías. Efectivamente, *la fuente del valor en la sociedad de la información es el trabajo intelectual, cultural, simbólico, expresado en los contenidos que circulan en las redes*<sup>20</sup>. Frente a esta situación, los intereses capitalistas desarrollan nuevas estrategias -a través de Internet- que intensifican las formas de control social, no sólo en el ámbito de lo ideológico, sino que incluso directamente como forma de explotación capitalista en tanto expropiación de la plusvalía de la creación intelectual. En relación a lo anterior, existen desafíos respecto a la forma jurídica de la propiedad en un modo de producción basado en el intercambio de información: los *derechos de autor* y el *copyright*.

Lawrence Lessig<sup>21</sup> y Enrique Chaparro<sup>22</sup> concuerdan en afirmar que el copyright (el derecho de control sobre la capacidad de reproducir una determinada producción simbólica, bien intangible mercantilizado) fue desarrollado -en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII- con el fin de incentivar el desarrollo de un campo cultural autónomo y profesionalizado, fomentando la innovación y la creatividad, articulando las necesidades

---

<sup>19</sup> Al abordar el tema del acceso a Internet no sólo debemos detenernos en la penetración de la conexión física a la red (cuya distribución es bastante desigual entre los países latinoamericanos e inferior a la situación europea y norteamericana - CEPAL, 2005) sino también en la disponibilidad de capital cultural que asegura las competencias simbólicas necesarias para garantizar tal acceso, entre las que destaca el manejo de idiomas: a modo de ejemplo, en Wikipedia los artículos en inglés (2.461.000) son más de tres veces mayores en cantidad que su más próximo seguidor (alemán, con 776.000 artículos); el español, por su parte, sólo posee 380.000 artículos ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).

<sup>20</sup> Terranova, 2000.

<sup>21</sup> Lessig, 2004.

<sup>22</sup> Chaparro, 2007.

del creador con el interés público –materializado en el paso luego de una cantidad fija de años de la creación al *dominio público*, el acervo cultural de la sociedad. Sin embargo, este experimento político-económico no logra cumplir sus objetivos toda vez que las presiones de las industrias han pujado por concentrar la posesión de los copyrights. Esta situación ni siquiera redundaría en beneficios demasiado notorios para la reproducción de las condiciones de vida de los productores simbólicos, puesto que se estima que sólo se benefician con un 5% de las ganancias obtenidas por la industria<sup>23</sup> por lo que sus principales fuentes de ingreso son externas. Frente a tal escenario, el desarrollo de Internet y de una sociedad de la información ha puesto en jaque las formas tradicionales de propiedad intelectual, haciendo más eficiente el intercambio de información, y de bienes basados en ella.

Si bien en principio los derechos de propiedad intelectual fueron elaborados con el objeto de fomentar la innovación y el desarrollo de un campo de producción cultural, hoy en día, producto de su anacronismo respecto a las nuevas tecnologías, son obstáculo para el desarrollo de la cultura en la totalidad del tejido social, sobretodo en la capacidad de reapropiación y resignificación de los símbolos, atentando contra el carácter social del conocimiento en términos de difusión y –de manera crítica- en la capacidad de una construcción social del mismo. De esta forma, nos vemos imposibilitados de acceder a los beneficios del saber y la cultura en general toda vez que se objetivan, mercantilizan y se concentran en oligopolios transnacionales. Los principales efectos de esta situación –ejemplificada en los casos del intercambio de música, libros y software por Internet- tienen que ver fundamentalmente con la imposición de frenos al desarrollo de las sociedades que no cuentan con los medios para la producción simbólica, relegándolas a una permanente situación de dependencia de los grandes centros (monopolios transnacionales) del capitalismo post-industrial. Frente a ello, las estrategias de intercambio de archivos a través de Internet y desarrollo de formas jurídicas de propiedad intelectual alternativas al copyright constituyen formas de resistencia e incluso generan externalidades económicas complementarias al funcionamiento tradicional de la industria cultural que escapan a la connotación negativa que conlleva su denominación como *piratería*<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Lessig, *op cit*; Chaparro, *op cit*.

<sup>24</sup> Para Lessig (*op cit.*) toda actividad lucrativa realizada con bienes culturales que no retribuya beneficios económicos al creador constituye un acto de piratería, y por tanto, es censurable. Sin embargo, el intercambio de archivos no generaría lucro para el usuario, y muchas veces no constituye un factor de pérdida para la

### II.3) Producción musical y su institucionalidad: La Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

En el presente estudio consideraremos a la producción musical como una forma de producción simbólica, actividad creativa que posee un componente de significación así como también una materialidad que la reinserta en relaciones sociales de producción, estableciendo correspondencias con los diversos campos de nuestras sociedades. Si bien más adelante exploraremos con mayor detalle las implicancias de esta afirmación, baste por ahora destacar que la producción musical y su estudio se desarrollan en el marco de lo ya expuesto respecto a las ciencias sociales y la globalización.

Dado que los procesos de globalización implican la transnacionalización de la economía (y por ello, de las industrias culturales que constituyen los actores del contexto económico de la producción simbólica) y a su vez una mayor importancia coyuntural de las identidades ligadas a lo local (que son el sustrato social de la producción simbólica) en tensión con los procesos transnacionales, las instituciones como la SCD poseen una importancia estratégica fundamental en el proceso mismo de creación; por ello, la SCD constituye un espacio apropiado hacia el cual dirigir la mirada para la comprensión de los procesos simbólicos contemporáneos. Esta importancia estratégica de las instituciones de carácter local como espacios de administración de las tensiones entre los procesos estructurales de la globalización y las identidades locales tiene eco en diversos autores, por ejemplo Jordi Borja y Manuel Castells en su propuesta de *sociedades red*.<sup>25</sup> Asimismo, existe un fundamento de carácter práctico para dirigir nuestra mirada a la SCD, y tiene que ver con el sector específico del campo cultural en el que desarrolla su labor: la producción musical. En efecto, de acuerdo a los datos de la Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre realizada el 2004 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes es posible apreciar que las actividades relacionadas con la música (ya sea en términos de consumo de bienes, recepción en términos de audiencia, práctica aficionada, etc.) se encuentran entre aquellas que tienen mayor penetración y un carácter más transversal en las distintas capas

---

industria y los creadores, sino al contrario. Por ejemplo, la descarga de canciones por Internet familiariza a los usuarios con el repertorio de los artistas, lo que fortalece la adquisición de discos (aún considerados como bienes valorados – González, 2006) y la asistencia a espectáculos en vivo.

<sup>25</sup> Borja; Castells, 1999.

de nuestra sociedad<sup>26</sup>. Por otra parte, la industria cultural asociada a la producción musical (la industria discográfica) es una de las que posee un mayor dinamismo en términos económicos, y a la vez una de las que (junto a la industria editorial) mayores complejidades enfrenta en el contexto globalizado actual<sup>27</sup>. Algunos puntos de tensión en este ámbito pueden identificarse en la fuerte penetración a nivel local de repertorios musicales extranjeros, la alta concentración de la industria en algunos pocos conglomerados (en desmedro de sellos pequeños – *indies*)<sup>28</sup> y el intercambio de archivos vía Internet.

En efecto, uno de los factores más importantes (y por ello, una vía de entrada al problema) a considerar para acometer nuestra tarea es la institucionalidad por medio de la cual los creadores entran en relación con los procesos de globalización que atraviesan la producción simbólica, que se dan a la par con el desarrollo de las industrias culturales. En este caso tomaremos como marco a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), que actúa como bisagra institucional entre los creadores como agentes y la globalización como proceso estructural.

La SCD constituye uno de los espacios donde se puede apreciar la articulación de los intereses de los creadores con el mercado definido por la mediación de la industria cultural. En efecto, el objetivo primordial de la organización consiste en “...la gestión colectiva, bajo criterios de eficacia y economía, de los derechos de autor y conexos de los autores, compositores, artistas, intérpretes y ejecutantes y demás titulares de derechos (...)”<sup>29</sup>. Los derechos de autor permiten establecer una relación de propiedad entre el creador y su obra, y favorecen la producción y difusión de tales obras en términos de mercado. La SCD administra licencias económicas que se transan entre los autores y las instancias propias de la distribución y recepción de las creaciones (las industrias culturales); en este sentido, la SCD se encarga de recolectar y distribuir la parte de los beneficios económicos que corresponde a los autores por concepto de reproducción pública de sus obras por los medios de comunicación (como la radio y la televisión) y otros espacios públicos (como por ejemplo, restaurantes, comercio y medios de transporte público)<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> González, *op cit.*

<sup>27</sup> Katz, *op cit.*

<sup>28</sup> Observatorio OIC, 2005; Buquet, 2003.

<sup>29</sup> Estatutos SCD. Artículo 3°. (Versión digital disponible en [www.scd.cl](http://www.scd.cl))

<sup>30</sup> Los beneficios relacionados con –por ejemplo- la venta de discos suelen ser negociados directamente entre los autores y los encargados del registro, como los sellos discográficos.

Estas licencias permiten resguardar el bienestar económico de los productores al proteger el patrimonio simbólico cristalizado en sus obras, y tienen como finalidad incentivar la producción de bienes que el mercado generalmente subvalora (debido a la estructura de la cadena de valor, a la alta incertidumbre económica que generan, sus altos costos fijos hundidos, la valoración subjetiva de los bienes, etc.)<sup>31</sup>, permitiendo la profesionalización de tales productores.

En nuestro país el primer antecedente directo data de 1925, consistente en la creación de la Ley de Propiedad Intelectual. No obstante, el Derecho de Autor se hizo efectivo como acción legal sólo a partir de 1935 bajo el rótulo del Pequeño Derecho de Autor, a cargo de la Dirección Superior de Teatro Nacional. Posteriormente esta denominación transitó por varias instituciones, siendo la más significativa la Universidad de Chile, que estuvo a cargo de la recaudación y distribución de los derechos autorales entre 1948 y 1992. Es precisamente la Universidad de Chile la que jugará un papel clave en la constitución de un organismo especializado en la recaudación y distribución del Derecho de Autor de los músicos nacionales. En efecto, en abril de 1987 esta casa de estudios junto a representantes de sociedades de autores de Europa, Estados Unidos y toda América Latina, declaran el respaldo al proyecto de la SCD, iniciándose por primera vez la gestión de derechos por sus propios titulares. Para que la SCD pudiera operar, ésta firmó un convenio de prestación de servicios con la Universidad de Chile, en donde la primera asumía la gestión operativa del Derecho de Autor.

Este fue un período de formación y transición para la SCD y los músicos chilenos, pues los primeros años de gestión se desarrollaron bajo la dependencia del Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile. Al no operar con autonomía y plena capacidad de representación de los artistas nacionales, la SCD tenía que realizar una gestión de los Derechos de Autor impecable y mucho más eficiente que el sistema anterior, para de esta forma justificar su existencia ante la institucionalidad jurídica vigente y ante los músicos chilenos. Y así lo hizo: ya al primer año de gestión la SCD duplicó los montos recaudados y distribuidos entre los autores nacionales, lo que no sólo le valió la aprobación de la Universidad de Chile y las demás sociedades de autores, sino que también una creciente legitimación entre los músicos.

---

<sup>31</sup> Katz, 2006.

De esta forma, entre su creación y el año que la SCD adquiere autonomía en su ejercicio (ocurrida en 1992), ésta se preocupó no sólo de la recaudación y distribución de los derechos autorales, sino que también intentó ir mejorando de manera constante la condición de vida de los músicos chilenos. En este contexto la SCD se plantea como objetivo asumir la tarea de protección de los músicos chilenos, siendo a la vez “la voz oficial de los autores y artistas de nuestro país”<sup>32</sup>. Dentro de sus diversas iniciativas, las que más destacan son la creación del Fondo de Ayuda para los socios SCD en 1989, la creación del DMG (Derecho Mínimo Garantizado) para los socios activos mayores de 60 años cuyas liquidaciones sean muy bajas en 1991, y el proceso de Capacitación Artístico Musical, llevado a cabo desde 1989 a 1991, y que se constituye en el antecedente directo de la futura Escuela de Artes de la Música Popular creada al año siguiente.

Con estos antecedentes la SCD logra consagrar su plena autonomía a través de una modificación a la ley de propiedad intelectual. Así, desde noviembre de 1992 y tras dos años de negociaciones la SCD puede recaudar, administrar y distribuir los derechos autorales entre los músicos sin la necesidad de dar cuenta de su gestión a otra institución externa. Fue la creación de la ley 19.166 la que le permite a la SCD firmar convenios entre las “entidades de gestión” (precisamente la SCD) y diversas agrupaciones de usuarios (hoteles, tiendas del retail, clínicas, etc.) donde sus miembros se pueden acoger. De esta forma la SCD se convierte en la primera administradora de derechos intelectuales en el país. El proceso de transición y consagración de la plena autonomía de la SCD termina en 1993, cuando en asamblea extraordinaria se cambian los estatutos de la organización, “convirtiéndola en una entidad de gestión autónoma y adecuada a las disposiciones de la nueva legislación”<sup>33</sup>.

Hoy, las significativas pérdidas que implica, por una parte, la baja venta de producciones discográficas, y por la otra, el uso generalizado de Internet como medio para el intercambio de música, plantean un cambio en los actores que interactúan en el proceso de formación, producción, difusión y distribución de la música. Si antes los actores más poderosos económicamente eran los sellos discográficos, ahora los que ocupan su lugar son las corporaciones proveedoras de Internet. Sin embargo, este cambio ha adquirido mayor

---

<sup>32</sup> Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1989

<sup>33</sup> Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1993.

magnitud ya que desde la sociedad civil se han formado organizaciones (ONG) que defienden y difunden el uso de estas tecnologías como un medio de intercambio no sólo de música, sino de todo tipo de documentos o productos que implican el uso del derecho de autor. Por lo tanto, la SCD debe adoptar nuevas estrategias de relación con estos agentes si desea permanecer como un actor relevante del campo musical chileno. Parece evidente que en la actualidad, y en relación al mundo de la cultura, gran parte de los debates concernientes a la globalización y al desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones atraviesan eventualmente el tema de los derechos de autor, en especial en torno a los desafíos de Internet y el intercambio de archivos.

En consideración a lo expuesto, la relación entre la producción simbólica, la globalización, los agentes y las instituciones del campo cultural en el contexto latinoamericano aparece como problemática. Situación que es aún de mayor gravedad dada la carencia de investigaciones que analicen el tema desde la perspectiva propuesta. En consecuencia, y como ya se ha adelantado, nuestra pregunta de investigación será ¿Cómo perciben los creadores (productores de bienes simbólicos) miembros de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor su labor en el contexto de la globalización?.

### III. Antecedentes del Estudio.

#### III.1) Pregunta de Investigación.

La presente investigación se propone estudiar un aspecto de la producción simbólica en el contexto de la globalización (en tanto creciente interdependencia económica, pero también política y cultural, cuyos primeros efectos pueden pensarse a nivel regional para América Latina) a través de la consideración de la tensión entre los aspectos simbólicos (de construcción de significado) y las relaciones de poder que se dan en los procesos de transnacionalización de nuestras sociedades (y que afectan la producción de bienes simbólicos), esto desde la mirada de los productores mismos (en este caso, los creadores agrupados en la SCD), quienes son los que experimentan el proceso creador de los bienes culturales y las tensiones que en esta labor se originan.

En consecuencia, nuestra pregunta de investigación será formulada de la siguiente manera: ¿Cómo perciben los creadores la labor de producción simbólica en el contexto de la globalización?.

#### III.2) Objetivos del Estudio.

##### Objetivo General:

El objetivo general que orienta el presente estudio es conocer las percepciones que tienen los creadores respecto a la situación de su oficio –que denominamos producción simbólica- en el contexto de la globalización; identificando las principales temáticas que los creadores consideren de importancia para la comprensión del fenómeno.

##### Objetivos Específicos:

Los objetivos específicos abordan aspectos esenciales y particulares que caracterizan a los procesos de globalización en sus relaciones con la producción simbólica.

- a) Conocer qué temáticas los creadores privilegian al explicar su oficio desde la perspectiva de las significaciones locales entendidas como el acervo de sentido que entrega significado a la producción de bienes culturales.

- b) Conocer qué temáticas relativas a las relaciones de poder (en oposición a las significaciones locales) son de importancia para los creadores al comprender la producción simbólica.
- c) Conocer la percepción de los creadores respecto al mercado y al consumo como lógicas de constitución del espacio cultural nacional.
- d) Conocer la opinión de los creadores respecto a la función de la SCD dentro del contexto de la producción simbólica como instancia mediadora de los procesos de significación, el mercado y la industria cultural, y las relaciones de poder que se manifiestan en estos procesos. Asimismo, conocer el rol que los creadores se otorgan a sí mismos en esta lógica de funcionamiento.

### III.3) Hipótesis generales de la investigación.

En el contexto investigativo, se reconoce que un estudio de tipo exploratorio y basado fuertemente en metodologías de tipo cualitativo (como el presente) posee importantes dificultades para la formulación de una hipótesis de trabajo la cual deba ser contrastada con la realidad<sup>34</sup>. Esto se relaciona con la situación de que con anterioridad no existen trabajos significativos respecto al problema de investigación que nos convoca que hagan suya la perspectiva adoptada aquí por nosotros (si bien esto bajo ninguna circunstancia significa que no existan investigaciones sobre el tema estudiado). De esta manera, no es posible proponer relaciones entre variables identificadas y medidas que se propongan explicar el fenómeno investigado. De hecho, una de las finalidades de nuestro estudio (en tanto exploratorio) es identificar líneas generales que permitan posteriormente realizar estudios de mayor profundidad.

Sin embargo, es posible (y necesario) ensayar hipotéticamente una respuesta a la pregunta de investigación propuesta. Consistiría en este caso en la caracterización de la percepción que tienen los creadores respecto a su labor en el contexto de la globalización. En este sentido no podemos negar que este intento de hipotetización permite sacar a la luz algunos de los supuestos que orientan nuestra investigación y que se derivan de los antecedentes teóricos de ella (supuestos que pueden ser –como con cualquier hipótesis- ya

---

<sup>34</sup> Hernández Sampieri, 1991.

sea corroborados o contradichos por la evidencia empírica). Asimismo, cabe notar que las hipótesis fueron elaboradas directamente en base a los objetivos de investigación, puesto que ellos apuntan a resolver la pregunta de investigación que origina este estudio. En consecuencia, nuestras principales hipótesis serán las siguientes:

- a) Los creadores identificarían en la labor de producción simbólica la interconexión entre procesos de significación y relaciones de poder
- b) Los creadores reconocerían una tensión dentro de la labor de producción simbólica en el contexto de globalización. Procesos de significación y relaciones de poder impuestas por el mercado en este sentido serían fuerzas en oposición
- c) Dada esta tensión entre procesos de significación y relaciones de poder, los creadores (en tanto representantes de las identidades locales que aportan el sustrato simbólico a sus creaciones) percibirían sus relaciones con la industria cultural desde una perspectiva de subordinación. Vale decir, el proceso de creación se percibiría como negativamente limitado por las imposiciones de la industria cultural. En este sentido, el mercado y el consumo como lógicas de constitución de lo cultural en la región sería percibido como algo negativo
- d) Los creadores perciben a la SCD como una institución legítima que articula eficientemente sus intereses como grupo social (en el escenario crecientemente global de la producción simbólica) con las presiones impuestas por la lógica del mercado.

#### III.4) Relevancia del Estudio.

En el presente apartado resumiremos los principales niveles en los cuales los resultados de nuestra investigación esperan ser de relativa utilidad. Cabe detenernos un instante para precisar que no hablamos aquí de los objetivos que pretendemos alcanzar con nuestra investigación (los cuales se encuentran acotados y dirigidos exclusivamente a resolver la pregunta de investigación). Se trataría más bien de trazar algunas líneas de

trabajo que se pueden derivar del desarrollo de este estudio, y en las cuales este mismo puede resultar un interesante aporte.

El presente estudio posee una relevancia principalmente de carácter teórico, ya que permite replantear los estudios existentes sobre globalización e industrias culturales desde una perspectiva que articule por un lado los principales aportes que realizan los estudios culturales de los últimos veinte años, relacionados con el rescate de la dimensión simbólica como eje constituyente del sentido de la acción, y por ello, de los sujetos sociales; y por otro, una problemática propiamente sociológica que consiste en la pregunta por el poder y las relaciones de dominación que se reproducen en los diversos ámbitos de la sociedad. En este sentido, planteamos que nuestro estudio permite una mirada más amplia que supere las visiones ingenuas respecto al constructivismo social que sustenta los estudios sobre la recepción, y también los reduccionismos mecánicos respecto a las dimensiones económicas y políticas que la tradición de la sociología latinoamericana tendía a reificar. Se espera, en consecuencia, conocer de una mejor manera las características tanto simbólicas como de dominación que delimitan el fenómeno de la producción simbólica.

El replanteamiento teórico que se propone conlleva además una importante discusión a nivel epistemológico bajo la cual es posible cuestionarse sobre la pertinencia de los análisis acerca de lo simbólico como han sido llevados a cabo en América Latina, y sobre la posibilidad de generar un conocimiento que articule los procesos de significación y las relaciones de poder. En este sentido, no puede negarse la concepción ontológica del hombre en torno a la significación y al poder que comporta nuestra investigación, sin la cual no es posible sustentar nuestro análisis.

Asimismo, esta investigación posee una relevancia que limita entre lo teórico y lo metodológico. La importancia estratégica de las instituciones locales en los procesos de globalización requiere de investigaciones que den cuenta de la manera específica en que ellas articulan los intereses de los actores sociales con las transformaciones económicas que enfrentan el espacio en el cual se desarrollan (su campo, en términos de Bourdieu). Por ello, no sólo hemos de considerar el mensaje de determinada producción simbólica, ni su recepción en términos de distribución en una audiencia definida por el consumo, sino que también es necesario introducir en el análisis al creador mismo y su encuadre institucional, otorgándole con ello el carácter de sujeto social de importancia para la comprensión de la

realidad. En lo que respecta a esta investigación, el tomar como unidad de análisis a los creadores miembros de la SCD permite dar un primer paso para llenar el vacío en el conocimiento respecto a su rol en la situación estudiada.

Finalmente, este estudio presenta una relevancia social ligada al desarrollo de políticas públicas que permitan una mejor intervención (o al menos, regulación) a nivel estatal (pero también a nivel de estrategias institucionales determinadas, como sería el caso de la SCD). El aporte a nivel de conocimientos que se espera que genere este estudio permite la identificación de las principales problemáticas a trabajar para favorecer una integración de los aspectos locales de la producción simbólica a los procesos de globalización, de manera de recuperar el control de éstos y no entregarlos al puro devenir del mercado, lo que tendría efectos negativos para la autonomía de los procesos identitarios de la región.

#### IV. Marco Teórico del Estudio.

Para la elaboración del marco teórico de referencia para el presente estudio consideraremos dos perspectivas que nos permitirán dar cuenta de los objetivos de nuestra investigación: la primera y probablemente más importante de ellas tiene relación con la elaboración de una noción de producción simbólica que articule los procesos de significación y las relaciones de poder; la segunda y derivada de la anterior tiene que ver con la relación entre la producción simbólica y los procesos de globalización que afectan a nuestras sociedades. Ambas perspectivas constituyen el fundamento para la recolección de la información y posterior análisis de ella.

##### IV.1) Producción Simbólica: *Significación y Poder.*

En una de las obras seminales de los *cultural studies* desarrollados por la Escuela de Birmingham, Raymond Williams califica la idea de producción simbólica como un concepto “deliberadamente neutro y abstracto”<sup>35</sup>. Y efectivamente, un primer desafío teórico consiste en desarrollar (y provisoriamente adoptar) un concepto de producción simbólica articulando en ella los procesos de significación y las relaciones de poder que en ellos se generan. Para lograr tal objetivo basaremos nuestro estudio en los planteamientos de Pierre Bourdieu, en lo que respecta a sus ideas respecto a la teoría de la acción que propone, la teoría de los campos, la economía de intercambios simbólicos y el poder simbólico.

Sin embargo, antes debemos precisar que para Bourdieu, la apropiación de los bienes simbólicos (como por ejemplo, las obras de arte) requiere la competencia de un código que permite la interpretación. Desde esta primera aproximación, los bienes simbólicos presentan una homología fundamental con el lenguaje. En efecto, los planteamientos epistemológicos de Bourdieu implican lo que nosotros denominaremos *ontología simbólica del hombre*<sup>36</sup>. Para comprender la producción de sentido de la acción hemos de remontarnos a tres momentos epistemológicos: a) la Teoría del conocimiento, filosofía neokantiana establece a la *función simbólica* como el espacio de mediación

---

<sup>35</sup> Williams, 1982.

<sup>36</sup> Palominos *et al.* 2009.

propriadamente humano entre las percepciones y la realidad. La manifestación por excelencia de esta función mediadora consiste en el *lenguaje*. La dimensión simbólica es aquí “antropologizada”, al otorgarle el estatuto de factor definitorio de lo humano. Asimismo, desde aquí es posible pensar en la dimensión simbólica de la sociedad como el espacio del germen del sentido. b) la Fenomenología, donde se asiste a un movimiento que de la antropologización del lenguaje pasa a una *ontologización*, que responde a la inquietud fenomenológica de considerar al lenguaje (fundamental manifestación de lo simbólico) como un ser en sí mismo, no definido por lo humano, sino que por la relación de habitar que establece lo humano con el habla, que en suma, pasa a ser su manera de ser (el *Dasein* sólo es en el habla). Y c) el Estructuralismo, que transita desde la clausura del sistema de la lengua a la apertura de la dimensión diacrónica del lenguaje (discurso), introduciendo la historia, donde los significados no son construcciones de principio sino que se encuentran en alguna medida ya estructuradas. En suma, de la exposición anterior se deriva que, en palabras del propio Bourdieu: “los ‘sistemas simbólicos’, instrumentos de conocimiento y comunicación, sólo pueden ejercer un poder *estructurador* en tanto que son estructurados”<sup>37</sup>. Esto constituye una lectura interna de los fenómenos.

Lo que realiza Bourdieu es, sobre esta base, introducir una problemática propriadamente sociológica en el tema de lo simbólico: el poder (Weber, Marx – los sistemas simbólicos como instrumentos de dominación) y las relaciones con la estructura social (Durkheim – las estructuras simbólicas establecen correspondencias con la estructura social). Aparece la pregunta entonces por las condiciones sociales de producción simbólica (cuyo objeto privilegiado es el lenguaje), es decir, de los procesos de significación y atribución de sentido. Esta preocupación por las condiciones sociales sobre las cuales se producen los fenómenos simbólicos, que introduce la sociología, puede considerarse como una *lectura externa* que debe complementar a la mirada interna.

#### IV.2) *Espacio Social y Campo.*

Para entender la articulación que Bourdieu realiza entre la lectura interna y la lectura externa debemos recurrir a la noción de *espacio social*<sup>38</sup>. Tras la lectura

---

<sup>37</sup> Bourdieu, 2000, a: 91.

<sup>38</sup> Bourdieu, 1997: 18.

estructuralista que define lo simbólico como sistema, la labor sociológica consiste en establecer las correspondencias entre este sistema simbólico y los demás sistemas que conforman la sociedad, (fundamentalmente el económico, dada su importancia objetiva en nuestras sociedades). Estas correspondencias dan lugar al espacio en el cual los diversos agentes sociales (ya sea individuos o instituciones) se desenvuelven. Un aspecto de importancia son los procesos de diferenciación social, que implican la progresiva autonomía de diversos grupos sociales y del subsistema mismo en el que se relacionan. En suma, esto significa que la producción simbólica se autonomiza y se vuelve una estructura específica desde estos procesos constitutivos de diferenciación social, lo que tiene como consecuencia la diferenciación del privilegio de la significación en el espacio social a un determinado grupo de productores (Brunner los denominará “productores especializados de símbolos”<sup>39</sup>). La desigual distribución de la capacidad de producción simbólica relega a los grupos que la poseen a posiciones de dominación, mientras que a los otros a las posiciones de dominados. En consecuencia, las relaciones sociales (incluyendo por ello las que se derivan de la dimensión simbólica de la vida social) son, como ya fue dicho, siempre relaciones de poder. En este sentido, poder y diferenciación social van de la mano.

Esto marca el surgimiento del *campo*<sup>40</sup> como espacio autónomo conformado por las relaciones diferenciales de fuerza entre los diversos agentes sociales en torno a la posesión de un “valor” social en cuestión, como en este caso lo constituye la producción simbólica, el cual es definido como capital<sup>41</sup>. Las relaciones objetivas que se dan entre las posiciones del campo (las que se originan debido a la distribución de algún capital de manera diferenciada según las regularidades -“reglas”- del campo) se encuentran determinadas a su vez no sólo por la posición de los sujetos en la “estructura” del capital como posesión efectiva de éste, sino también por los *habitus*, entendidos como disposiciones cognitivas y corporales, transmitidas y construidas social e históricamente, que son estructuradas y estructurantes, condicionadas por las determinantes históricas de la posición en el campo – trayectoria-, y a la vez condicionantes pues forman el marco de las prácticas de los sujetos en el campo. La práctica misma desde este punto de vista es concebida como la satisfacción

---

<sup>39</sup> Brunner; Catalán, 1985.

<sup>40</sup> Que como Aguilar indica, corresponde a una suerte de equivalente de Bourdieu para el término sistema, dadas sus similitudes. (Aguilar, 2003, a). Véase también Bourdieu, 1995.

<sup>41</sup> En consecuencia, existe una variedad de capitales aparte del económico: social, cultural, político, etc.

de los intereses de los sujetos, desarrollando estrategias que articulan su habitus, su posición en la estructura del campo y su volumen de capital (elaborando lo que Bourdieu denomina *toma de posición*, desde donde se hacen partícipes del campo, sumergiéndose y comprometiéndose en él – *illusio*). Los sujetos de diversas posiciones en el campo y diferentes habitus desarrollan estrategias que en muchos casos son opuestas entre sí, entran en conflicto y luchan por acumular más capital del tipo que está en juego en el campo, cambiar o mantener las “reglas del juego”, definir la pertenencia al campo, redefinir el tipo de capital aceptado, etc. Estas estrategias se realizan siempre con el fin de pasar de la posición de dominados a dominadores o mantenerse allí. Así, las luchas que se dan al interior de los campos son el marco que define el desarrollo histórico de la estructura del campo. Por supuesto, la producción simbólica no escapa a esta “lógica de los campos”.

#### IV.3) *Economía de los Intercambios Simbólicos y Violencia Simbólica.*

La estructuración de las prácticas distintivas, con su correlato simbólico en el lenguaje, en un campo propio (un campo simbólico; o lingüístico, si se quiere ser más específico) donde se encuentran los diversos grupos sociales instituye el lugar de un *mercado lingüístico*, que consiste en un sistema de relaciones de fuerza simbólicas que sanciona las competencias de producción lingüística aceptables de los sujetos de manera diferenciada. Bourdieu nos dirá que “(...) cualquier discurso es una coyuntura, producto del encuentro entre un *habitus lingüístico* y un *mercado lingüístico*”<sup>42</sup>, vale decir, del encuentro entre una disposición particular al hablar y una forma permitida y sancionada propia del campo. Se trata de una *economía de los intercambios simbólicos*, donde está en juego, desde luego, el mercado lingüístico como tal, pero también todo tipo de bien simbólico, donde el acceso a él (en correspondencia con la economía de los bienes materiales y los habitus “culturales”) se encuentra desigualmente distribuido.

El carácter diferenciado del acceso al “intercambio” simbólico encierra una característica de gran importancia, que tiene que ver con esta correspondencia con el sistema de diferencias sociales, y que reinscribe el poder como una dimensión política de lo simbólico. La existencia de un grupo social que concentra la capacidad de producción del habla (y que tal concentración puede poseer un correlato en los diversos campos del espacio

---

<sup>42</sup> Bourdieu, *op cit*: 104.

social, principalmente en el económico y el político, otorgando al grupo el carácter de hegemónico) implica que dicho grupo posee el privilegio de imponer sus propias categorías como lenguaje legítimo mediante el cual ha de percibirse la realidad social al resto de los grupos sociales. Este fenómeno es denominado por Bourdieu como *violencia simbólica*, e implica una sintonía entre el habitus de los dominados y la estructura de la relación de dominación en la que se ven sometidos: “el dominado percibe al dominante a través de unas categorías que la relación de dominación ha producido y que, debido a ello, son conformes a los intereses del dominante”<sup>43</sup>. Este tipo de violencia procede por medio de una suerte de “alquimia simbólica” que transfigura las relaciones de dominación y de explotación. La violencia simbólica es la base de la legitimidad del poder político (puesto que históricamente ha sido el Estado moderno el que desempeñó el rol de unificador del lenguaje), y se basa en el reconocimiento de las relaciones de poder como legítimas, o lo que es lo mismo, su desconocimiento como dominación. Esto es lo que lleva a Bourdieu a afirmar que la violencia simbólica se ejerce con la anuencia de los dominados, quienes al no percibirse como tales manifiestan una adhesión y aceptación del orden establecido (*doxa*) y de los privilegios de los grupos dominantes mediante la “naturalización de un privilegio social”<sup>44</sup>. Sobre esta base queda claro que cualquier proceso de significación que se le atribuya a determinado objeto (en este caso bienes culturales producidos) se encuentra necesariamente envuelto en relaciones de poder que resguardan los intereses de determinados grupos que poseen el privilegio de imponer una determinada lógica al campo cultural.

En vista a estos antecedentes, podremos definir la producción simbólica a partir de estas dos dimensiones necesarias identificadas: los procesos de significación y las relaciones de poder simbólico.

#### IV.4) *Globalización.*

La recolección y análisis de la información además se articulará en torno a la noción de *globalización* que ya fue definida como “... el proceso resultante de la capacidad de ciertas actividades de funcionar como unidad en tiempo real a escala planetaria”<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Bourdieu, *op cit*: 197.

<sup>44</sup> Bourdieu, 2003.

<sup>45</sup> Castells, *op cit*.

Debemos resaltar, sin embargo, que si bien el tema de la globalización es todavía un objeto de encendidos debates académicos que por sí mismos pueden servir de base para una investigación dirigida exclusivamente a este concepto (y que en nuestro caso para acotar de mejor manera nuestro tema no nos correspondería trabajar); su uso a nosotros nos será de utilidad para precisar el contexto actual en Latinoamérica para la producción simbólica.

Garretón reconoce tres dimensiones de la globalización: 1) Económica, caracterizada por la interpenetración de los mercados en sus aspectos productivos, comerciales y, en especial, financieros. 2) Cultural, principalmente de carácter comunicacional, que implica el estrechamiento del tiempo y el espacio, generando procesos de extraterritorialidad de las redes de información y comunicación. 3) Política, originada por las dos dimensiones anteriores, implica el debilitamiento de los Estados Nacionales, generando un escenario donde al no existir formas de gobierno mundial tienden a predominar los poderes fácticos transnacionales<sup>46</sup>.

#### IV.5) *Homogeneización y Heterogeneización* de las identidades.

Factores de importancia para nosotros serán entonces dos movimientos atribuidos a la dimensión cultural de la globalización: por un lado el proceso de homogeneización social de las identidades que induce la desterritorialización de la economía y la colonización de la lógica del mercado a todos los ámbitos de la sociedad; y por otro lado el proceso de heterogeneización social de identidades (Garretón dirá “explosión de identidades”) que es provocado por la caída de los antiguos principios de orientación de lo social<sup>47</sup>.

Estas consideraciones nos permiten afinar la definición de producción simbólica. En consecuencia, hemos de reconocer en los procesos de heterogeneización una estrecha relación con los procesos de significación. Por otra parte, la homogeneización que implica la lógica del mercado se encuentra en estrecha relación con las relaciones de poder que imponen los crecientes grupos transnacionales. Una lectura rápida y flexible podría permitirnos incluso establecer una cierta relación de este par analítico con las características estructurales del habitus tal como fue reseñado su uso en Bourdieu, en tanto estructuras cognitivas estructuradas (en cierta medida “impuestas” y limitantes, como las tendencias

---

<sup>46</sup> Garretón, 2000.

<sup>47</sup> Appadurai, 2001.

homogeneizantes) y a la vez estructurantes (en un sentido proyectivo, que permitiría nuevos procesos de significación como aquellos que engloba la idea de heterogeneización). Para Appadurai, ambas situaciones no constituyen procesos distintos, ni momentos separados para los distintos fenómenos culturales globalizados. Antes bien, consisten en las dos caras de un mismo proceso, caras en constante tensión y que se encontrarían en una suerte de *dinámica de escala*, donde tanto las relaciones entre lo global y local, así como dentro de lo local mismo podemos apreciar las fricciones entre estas dos tendencias, de manera similar a la forma en que las relaciones de poder simbólico se reproducen en mercados lingüísticos locales. Concretamente, Appadurai llama la atención sobre lo que denomina *fetichismo de la producción* (el enmascaramiento de la existencia y concentración de un determinado tipo de capital de carácter translocal), y sobre el *fetichismo del consumidor* (el tránsito desde un consumidor agente, con posibilidad de intervención en la realidad social, a un consumidor signo, modelo de conducta mercantilizado). Como punto central aquí proponemos extender este último concepto y considerar un *fetichismo del productor*, donde a través de los procesos globalizantes se impondría un determinado modelo de creador, limitando las posibilidades locales en términos de puesta en marcha de procesos de significación.

#### IV.6) *Hibridación.*

Articulando esta tensión entre homogeneización y heterogeneización, consideraremos de importancia la noción de *hibridación* que propone García Canclini<sup>48</sup>, que pretende dar cuenta de las relaciones interculturales (más precisamente, de mixtura entre culturas) que se profundizan gracias al desarrollo tecnológico y a los procesos de transnacionalización de la economía que se dan en el contexto de la globalización. Esta importancia atribuida a la tecnología y a la creciente interconexión de los mercados determina la relevancia de las industrias culturales (producción masiva y en serie de bienes culturales orientada por principios mercantiles<sup>49</sup>), que constituyen la determinada modalidad de producción, difusión y consumo de bienes simbólicos a nivel regional (para nosotros, América Latina). Para García Canclini los procesos de hibridación se definen en

---

<sup>48</sup> García Canclini, 2001.

<sup>49</sup> Para una discusión exhaustiva de las características económicas del funcionamiento de las industrias culturales y de las características particulares de los bienes simbólicos, remitimos al lector al texto de Jorge Katz citado con anterioridad.

torno a las fusiones entre culturas locales y transnacionales, a partir de procesos ligados a los medios de comunicación y circulación de la información<sup>50</sup>. La hibridación incluso contiene en sí misma una particular idea de conceptualizar el modelo de desarrollo de nuestras sociedades, al postular que América Latina se desenvolvería en una suerte de modernidad incompleta (versión deficiente de la modernidad europea) y al mismo tiempo desde ya posmoderna (como múltiple encuentro de épocas, estéticas e identidades).

#### IV.7) *Mestizaje cultural.*

Un concepto similar e igualmente potente es el de *mestizaje*, según lo ha desarrollado Serge Gruzinski<sup>51</sup> en el marco de los estudios coloniales y postcoloniales, para el abordaje de relaciones de contacto cultural entre culturas hegemónicas y culturas locales. El mestizaje es un fenómeno dotado de una extraordinaria complejidad, con implicancias en las diversas dimensiones de la vida social. En efecto, aún considerando el carácter biológico del hecho histórico de la mezcla de pueblos, el concepto de mestizaje siempre ha estado cargado de importantes significaciones de carácter simbólico-cultural y político, permitiendo designar tanto un determinado grupo social (el *mestizo* como categoría social) así como –por extensión- los procesos que le dan origen (el *mestizaje* propiamente tal).

Este carácter político no debe perderse de vista, sobre todo cuando nos permite situar el mestizaje al interior de relaciones de poder. Las mezclas no se dan en un espacio de horizontalidad simbólica, antes bien, están insertas en un marco general donde los elementos en juego se jerarquizan a partir de la hegemonía de un grupo social determinado que concentra la capacidad de hablar, imponiendo un marco interpretativo de la realidad generando la situación de *violencia simbólica* ya descrita, reproduciendo la hegemonía del dominador y legitimando el orden social impuesto.

Los nuevos escenarios generados por los procesos de globalización establecen *zonas de contacto*<sup>52</sup> donde el mestizaje constituye el mecanismo de reconstitución del *sentido* de la vida, alterado por los mismos encuentros entre culturas en contextos de

---

<sup>50</sup> Para García Canclini la hibridación denomina procesos distintivos de la etapa contemporánea del desarrollo de nuestras sociedades centrados en los medios de comunicación, a diferencia de otros tipos de mezclas interculturales de carácter étnico o religioso, que pueden denominarse como mestizaje, sincretismo o creolización, por nombrar algunos. No obstante, le entregamos mayor valor interpretativo a la noción de mestizaje a partir de su utilización en la obra de Serge Gruzinski (2000).

<sup>51</sup> Gruzinski, 2000.

<sup>52</sup> Pratt, 1997.

relaciones de poder. El mestizo, entonces, construye un espacio existencialmente operativo que conecta las culturas locales y transnacionales, cumpliendo la función que Gruzinski denominará *intermediación*<sup>53</sup>, residiendo en una frontera epistémica porosa, flexible, pero jerarquizada. La posición de intermediario cultural no es uniforme, sino que se estratifica de acuerdo a su correspondencia con las distintas esferas sociales en las que el individuo o grupo se desenvuelven<sup>54</sup>. El *mediador*<sup>55</sup>, por ende, se estructura en posiciones jerarquizadas a partir de su capacidad de negociar con una cultura hegemónica que se mueve a nivel global, lo que implica a su vez no una relación pasiva como objeto de poder, sino la posibilidad de su autoconstitución como sujetos paradójicamente a través de la inserción en la red de relaciones de poder. En consecuencia, el mediador significa la posibilidad de apropiación de las materialidades, prácticas y símbolos de la vida social global.

Las nociones de hibridación, mestizaje y mediación nos resultarán de utilidad, pero con la reserva de entenderlas siempre bajo esta óptica doble que integra el significado y el poder (rechazando la interpretación horizontalista y voluntarista que puedan prevalecer respecto a los conceptos; donde obviando las relaciones de poder, se enfatiza la reapropiación local de los contenidos “globalizados” – los cuales podría argumentarse corresponden a determinados productores simbólicos que concentran la legitimidad en el mercado lingüístico global). Ciertamente, no ha de negarse la efectiva reinterpretación local de los símbolos, y las diversas estrategias que sobre la misma base tecnológica que permite el funcionamiento de una economía mundializada (Tecnologías de la Información y la Comunicación) posibilitan un acceso masivo y la transformación de las significaciones asociadas a los bienes culturales, desarrollando formas identitarias locales y prácticas sociales que ponen en jaque las relaciones habituales entre productores simbólicos e industria cultural. Por otro lado, como mediación de estos procesos, es de fundamental

---

<sup>53</sup> Gruzinski, *op. cit.*: 48.

<sup>54</sup> Casos exitosos de mediación cultural son particularmente prolíficos en casos donde hay correspondencia entre espacios de poder. A modo de ejemplo, en los tiempos coloniales los primeros indígenas formados por los misioneros europeos eran los jóvenes descendientes de la nobleza nativa (Gruzinski, 2007); hoy, es la dirigencia de las organizaciones comunitarias indígenas las que pueden -deben- manejar los códigos de acceso a las tecnologías de la información y comunicación que posibilitan su inserción global (Mato, *op. cit.*). Si bien puede pensarse que esto se inscribe en el proceso de instalación de una hegemonía occidental, o al menos global, a su vez entrega al indígena las herramientas para la elaboración de estrategias de posicionamiento.

<sup>55</sup> Debemos abandonar aquí la noción de *mestizo* debido a su inscripción en la realización histórica del sistema de castas; en su lugar preferimos el término *mediador*, en base a los planteamientos de Gruzinski, debido a que permite enfocarse analíticamente a los procesos de contacto en el ámbito cultural.

importancia el marco institucional local que permite la integración de las identidades a los procesos crecientemente globales de la economía y la información, por lo que es necesario ver de qué manera las instituciones mismas (en nuestro caso la SCD) desarrollan estrategias en torno a estas relaciones atendiendo a los intereses de los creadores. Un caso paradigmático de estos escenarios corresponde al uso ampliamente difundido de la piratería, por las complejidades que contrae tanto a la industria así como a los derechos de autor de los creadores.

#### IV.8) Producción simbólica y la lucha por la *hegemonía*.

En relación a lo anterior, es posible retomar la permanente tensión entre tendencias homogeneizadoras que conllevan los procesos de globalización y la respuesta heterogeneizadora de identidades a nivel local. Para ello, debemos volver al concepto mismo de *hegemonía*. Williams nos ha dicho que la hegemonía es un proceso social total, pero no totalitario. En este sentido *no hay orden social dominante que incorpore todas las prácticas humanas*<sup>56</sup>. El campo de lucha por lo hegemónico se renueva, recrea, defiende; pero también se le limita, se le presiona, se le resiste. Existe siempre la posibilidad de resignificación de las prácticas activas. Esta perspectiva abre interesantes desafíos al momento de orientar la mirada hacia los procesos de significación. En efecto, en primera instancia, la violencia simbólica (la reproducción de relaciones de poder en los procesos de significación) es un proceso ineludible, puesto que inunda cada momento cotidiano del mundo de la vida. Sin embargo, y siguiendo en esto a Williams, la hegemonía no es una estructura fija, sino que es un campo en permanente disputa, un constante proceso. Aunque no parece plausible salir del juego de sufrir o ejercer la violencia simbólica, existe la posibilidad de redefinir el marco de lo hegemónico por medio de la apropiación de espacios de significación y la elaboración de estrategias de lucha al interior del campo cultural.

El marco general de las estrategias consiste en la inscripción de la heterogeneidad en las relaciones de poder que estructuran las relaciones sociales. Esto, dado que los espacios hegemónicos son un ámbito interpretativo de la realidad pero también de acción en ella, el cual no obstante se encuentra necesariamente inserto en el contexto de relaciones de dominación y subordinación de unos actores sociales respecto otros. En este sentido, la

---

<sup>56</sup> Williams, 1977.

hegemonía se constituye en un verdadero *campo de lucha cultural* entre los grupos hegemónicos y los subordinados. De esta forma, aplicando en otro contexto lo planteado por Hall<sup>57</sup>, podemos apreciar lecturas negociadas o directamente contrehegemónicas apoyadas en la penetración y reapropiación de los símbolos propios de los núcleos de poder.

La importancia que reviste el matizar el tema de la producción simbólica con las ideas referentes a la globalización radica en que de esa manera podremos dar cuenta de los fenómenos estructurales que afectan a la región. Esto sobre la base de que un trabajo sobre producción simbólica en la realidad social contemporánea de la región no puede ser medianamente apropiado si es que no piensa en sus mutuas relaciones los temas identitarios, referentes a las industrias culturales, a la transnacionalización de la economía, y por ello, la globalización. El no recurrir a estas mutuas relaciones implica el riesgo de restringir el análisis dentro de los límites del Estado Nacional, situación que pasaría por alto el nuevo panorama social, político y económico al que se enfrenta América Latina y el mundo. En efecto, García Canclini<sup>58</sup> propone la posibilidad de reelaborar las relaciones regionales sobre la base de las transformaciones teóricamente ya descritas, orientándose a nuevas formas de integración de las identidades latinoamericanas.

De esta forma, el marco teórico que hemos realizado constituye una perspectiva apropiada para la comprensión de los procesos de significación y orientará la investigación en sus aspectos metodológicos, concernientes a la recolección y posterior análisis de la información.

#### IV.9) Algunas correspondencias entre Música y Producción Simbólica.

Como se adelantó previamente, en este estudio consideraremos a la producción musical como una forma específica de producción simbólica. Por ende, su desarrollo también se ve envuelto en la dinámica de tensión entre procesos de significación y la ineludible reproducción de relaciones de poder.

El supuesto que subyace en la investigación es la posibilidad de considerar a la *música en tanto lenguaje*, vale decir –y en relación a lo expuesto– como un espacio en el

---

<sup>57</sup> Hall, 2004.

<sup>58</sup> García Canclini, 1999.

que se configura la experiencia humana. La música, en consecuencia, puede ser vista como mediación antropológica entre la realidad y la conciencia, pero una mediación que necesariamente es de carácter social, y con ello, en cierta medida autónoma respecto a las pretensiones de una conciencia universal, o al menos a las de cada individuo. Podríamos decir, en efecto, que el hombre habita la música de la misma forma en que habita el habla, y que la producción de elementos musicales adquiere *sentido* en la medida en que en su desarrollo histórico es el receptáculo de significaciones socialmente construidas. Llevando un poco más lejos el argumento, es posible decir que el hombre *es* en la música de la misma forma en que es a través del discurso.

Pensamos, entonces, en la posibilidad de hablar de un discurso musical, en la actualización en determinadas prácticas y materialidades de elementos sonoros provistos de una significación que es de carácter relacional. La música, para nosotros, será un *código*, con valor “comunicacional” para una comunidad de “hablantes”, pero también de constitución de la experiencia del mundo para tal grupo.

En tanto *lenguaje*, la música y sus significaciones se desarrollarían en una lógica de campos. El carácter socio-histórico de las significaciones musicales implica que la posibilidad de generar discursos musicales (y de asignarles determinado valor) se distribuye de manera desigual en el cuerpo social, donde determinado grupo mantiene el monopolio de las significaciones, en correspondencia con su posición en los distintos campos que conforman la sociedad. Naturalmente, nos referimos al rol de los músicos y de la academia –el conservatorio- como espacios institucionalizados que sancionan la producción musical. Pero también a las diversas instituciones que participan en la definición de lo musical, de su producción y de su distribución. La industria musical sin dudas es un espacio que, al ejercer control sobre la producción y circulación masivas de los “bienes” musicales (discos, partituras, presentaciones, etc.) determina la definición social de lo que creemos es música, dejando fuera otras prácticas sonoras que no se correspondan con tal delimitación. Tales posiciones marginales originan discursos marginales dentro del campo musical que disputan la validez de la concepción de música, poniendo en marcha procesos de negociación o incluso oposición con la música hegemónica (el ejemplo del desarrollo

histórico del *rock* es elocuente, tanto a nivel de lectura interna dentro del campo musical así como a nivel de la lectura externa de sus correspondencias con el campo de poder<sup>59</sup>).

Decimos que *la música significa*, pero ¿qué significa? El contenido semántico de la música ofrece grandes desafíos a la interpretación, pues la música funciona como lenguaje, es *una forma de lenguaje*, pero no es *el lenguaje* –al menos en una concepción de sentido común. Consideremos –con fines ilustrativos- al *lenguaje como una categoría*, dentro de la cual podemos incluir la *oralidad* y la *música*, pero también sus respectivos sistemas de *registro escritural*, y en esta misma línea, la *representación plástica*, así como también *todas las prácticas significantes*<sup>60</sup>. Sin embargo –reconociendo la centralidad epistemológica que tiene en nuestra sociedad el sistema de representación constituido por la oposición oralidad/escritura, en tanto pareciese que toda experiencia y representación de la misma (incluso la representación de *otros lenguajes*) pasa por nuestra conciencia a través de un proceso de *verbalización*<sup>61</sup> – es casi evidente que *la música no significa lo mismo que la palabra*.

Para Schultz, “la música articula formas que el lenguaje no puede exponer”<sup>62</sup>. En efecto, puede existir una correspondencia entre lenguaje (en relación al par conceptual oralidad/escritura) y música en tanto sistemas de códigos que posibilitan la experiencia. Sin embargo, Schultz es enfática en rescatar la especificidad de la representación y comunicación que es posible en el ámbito musical, la cual implica actos hermenéuticos más heterogéneos donde juega un rol de importancia la psicoafectividad de compositores, ejecutantes y oyentes, abriendo el sentido musical a una dimensión *polisémica*.

---

<sup>59</sup> A nivel interno, es común encontrar en el *rock* (sobretudo en algunas de sus manifestaciones más sofisticadas como el *metal* o el *rock progresivo*) intervalos musicales que con anterioridad estaban proscritos (como el tritono, o intervalo de cuarta aumentada/quinta disminuida, asociado hasta el romanticismo con el demonio); mientras que a nivel externo su desarrollo tiene directa relación con la emergencia de grupos sociales marginados definidos por su situación de clase (sectores obreros o populares), étnica (afroamericanos y migrantes) y generacional (jóvenes) (Hebdige, 2004).

<sup>60</sup> Es fácil para nosotros, considerando la constitución histórica de un *campo cultural*, incluir prácticas que tradicionalmente se califican como *artes*. En relación a lo expuesto, no tendríamos problemas en decir “el teatro y la danza son lenguajes”; pero, si asumimos que –culturalmente- todas las prácticas son significantes, podríamos *codificar* hasta la forma de comer bocadillos callejeros. ¿Puede asumirse que la forma de comer sopaipillas en Santiago, o el mismo hecho de comerlas, es un lenguaje? En tanto prácticas de *distinción*, y siguiendo a Bourdieu, podríamos dar una respuesta afirmativa. Se opera entonces una apertura del objeto de los estudios culturales que ofrece interesantes líneas de trabajo.

<sup>61</sup> ¿Cómo describimos nuestra percepción de un fenómeno musical? ¿con más música? Diríamos que, casi de manera ineludible, nos apoyamos en descripciones verbales. Este documento es muestra de ello.

<sup>62</sup> Schultz, 2002: 43.

Recordemos que, para Ricoeur<sup>63</sup>, una de las características propias de lo simbólico es justamente el carácter polisémico del discurso, derivado de la *historicidad* del mismo en tanto articulación de sistema y acontecimiento en un devenir histórico que genera una sobrecarga del sentido de los signos. Tanto en Ricoeur así como en Schultz la multivocidad del discurso no tiene que ver con el sistema de representación, sino que más bien con el contexto: el contenido semántico de la música o de la palabra, de naturaleza socio-histórica, sólo es dilucidable atendiendo a las condiciones sociales de producción y recepción del discurso (musical o verbal). Schultz dirá, para evitar mayores confusiones respecto de la capacidad de significar que posee la música, que en lugar de hablar de *referencias* del símbolo musical, debemos hablar de *analogías*; así, abandonamos la pretensión de identidad entre signo y su referente y la ilusión de comunicación transparente (inexistente a su vez en la palabra). Podríamos además aventurar, dándole un giro más sociológico a lo expuesto, que la dificultad que presenta una hermenéutica musical dentro del cuerpo social tiene relación con el monopolio de código musical legítimo. Después de todo, nuestra percepción de lo musical, salvo una élite de privilegiados, está históricamente disciplinada dentro de los límites de la música tonal, sin que se encuentre homogéneamente distribuido en la sociedad el código que permite no sólo la comprensión (que en gran medida está socializada, salvo en algunos géneros) sino que –de manera crítica– la capacidad de *producir mensajes musicales*.

Un último tema a considerar en relación a la correspondencia entre música y producción simbólica tiene que ver con su *carácter de mediación*. Schultz dirá que la realidad de la música “...se actualiza en una mediación”<sup>64</sup>. Ciertamente, la música puede ser vista como sistema de representación de la experiencia que media entre la conciencia y el mundo; sin embargo, existen diversos niveles de mediación presentes en el fenómeno musical.

Hemos dicho que la interpretación del “mensaje” musical sólo puede realizarse considerando el contexto del mismo, donde intervienen diversos agentes que *median* –o más bien, *manipulan*– el mensaje, sin que seamos capaces de identificar puntos de emisión y recepción finales. En este sentido, es de interés lo planteado por Hennion con respecto a

---

<sup>63</sup> Ricoeur, 1969.

<sup>64</sup> Schultz, *op. cit.*: 130.

la compleja, diversa e inevitable *mediación* que caracteriza a la música y su conocimiento: objeto probablemente inasible en sí mismo, su estudio requiere constantemente su fijación –y con ella, su institucionalización- en diversos niveles de registro y práctica<sup>65</sup> (asumiendo provisoriamente la distinción entre ambos) que median entre sujeto y objeto de conocimiento. Se trata de una teoría de las mediaciones originada a partir de la sociología durkheimiana que pretende escapar a los solipsismos de la distinción sujeto/objeto, con interesantes implicancias epistemológicas<sup>66</sup>. Por otra parte, no cabe duda de que todos los niveles de la mediación así entendida son necesarios para dar significación a las prácticas y registros musicales dentro del proceso comunicativo<sup>67</sup>.

IV.10) Alcances del concepto de Producción Simbólica: paradigma productivista y la noción de *trabajo*.

A partir de la exposición anterior, creemos que el marco conceptual desarrollado constituye una perspectiva apropiada para la comprensión de los procesos de significación y su correspondencia con la reproducción de relaciones de poder. Sin embargo, conviene explorar brevemente algunos de los alcances conceptuales de la noción de Producción Simbólica.

El concepto de producción simbólica aspira a reinsertar la actividad “creadora”<sup>68</sup> en las relaciones sociales en las cuales se realiza, en oposición a una perspectiva esencialista y romántica que establece la residencia de la actividad simbólica en el mundo del espíritu (absoluto), y en paralelo a la línea de estudios sobre el consumo. Sin embargo, pueden existir ciertos reparos que tienen que ver con la carga analítica e ideológica del concepto mismo de *producción*. Se trata, evidentemente, de un concepto de arraigo economicista, característica que también puede atribuírsele al pensamiento de Bourdieu (recordemos que uno de los elementos que determina la toma de posición dentro de la lógica de los campos es la disponibilidad de distintos tipos de *capital*, los cuales se articulan con el *habitus* y la *trayectoria* de los agentes en la defensa de sus *intereses*).

---

<sup>65</sup> Como por ejemplo, discos, partituras, cuerpos de conocimiento musical del aficionado, instituciones de formación; pero también vestuarios, instrumentos, infraestructura, etc.

<sup>66</sup> Hennion, 2002: 19.

<sup>67</sup> Gruszczynska, 1995: 25.

<sup>68</sup> Decimos “creadora” a falta de algún adjetivo más apropiado. En rigor, podríamos decir “actualizadora de contenidos simbólicos en un discurso”.

En efecto, y a juicio de Baudrillard<sup>69</sup>, una crítica a la noción de consumo (como la que hemos emprendido previamente) que restituya la importancia del momento creador no logra escapar a la lógica del paradigma productivista de la economía política, la cual opera en las distintas lecturas de la vida social. En la medida en que las formas simbólicas se constituyen en un campo con correspondencias en el sistema económico, éstas abandonan el carácter *inmediato* en la experiencia de su realización, racionalizándose e inscribiéndose en una historia “objetiva”. Es en este momento en que la *producción simbólica se convierte en trabajo*.

Una entrada interesante en relación a este tema tiene que ver precisamente con la relación entre los conceptos de *producción simbólica* y *trabajo*. Recordemos que en la teoría sociológica es Marx quien eleva el concepto de trabajo como carácter específico de la autoconstitución del ser humano, vale decir, es la forma específicamente humana de construcción del mundo en la experiencia, articulando razón y praxis<sup>70</sup>. En este sentido, el trabajo es -de modo similar a nuestra concepción de la dimensión simbólica- la mediación entre la realidad y la conciencia, entre la naturaleza objetiva y la subjetiva. El trabajo, no obstante, consiste en una forma de establecimiento de las relaciones entre sujeto y objeto<sup>71</sup>, el cual para operar requiere de una comunidad simbólica que asegure la comunicación (desde este punto de vista, trabajo e interacción son conceptos inseparables que se realizan a partir de representaciones simbólicas socializadas). La perspectiva que restituye la unidad de trabajo e interacción sobre la base de lo simbólico se constituye como crítica a la reducción del trabajo a una lectura exclusivamente material -como *techné*- derivada de la cosificación de la conciencia producto de la racionalidad moderna, perdiendo el carácter subjetivo de la actividad humana al considerar el mundo como una relación entre objetos.

No obstante la unidad conceptual, lo cierto es que el capitalismo opera sobre la base de la racionalización como mecanismo económico-político que restringe el trabajo a una dimensión instrumental ligada con una concepción de satisfacción de necesidades. A esto nos referimos con la afirmación de que la producción simbólica se convierte en trabajo,

---

<sup>69</sup> Baudrillard, 2000.

<sup>70</sup> Aguilar, 1998.

<sup>71</sup> Habermas rastreará en Hegel tres formas de esta relación: a) representación simbólica, b) proceso del trabajo y c) interacción sobre la base de la reciprocidad (Aguilar, *op cit.*).

destinado a satisfacer un determinado consumo. En este momento podemos introducir algunas observaciones parciales sobre la especificidad de ambas nociones.

Para nosotros producción simbólica y trabajo constituyen, sin lugar a dudas, formas de la actividad humana en la realidad. Sin embargo, diremos que la producción simbólica es (fundamental aunque no exclusivamente) una actividad generadora de sentido, el cual se estructura en un sistema de símbolos que constituye la cultura de determinado cuerpo social. Por otra parte, el trabajo consiste en una actividad generadora de valor, estructurada en un sistema de mercancías que determina la economía de una determinada sociedad. Naturalmente, esta distinción constituye solamente una herramienta analítica, puesto que es posible identificar una dimensión simbólica del trabajo y el consumo así como una materialidad económica de la producción simbólica. Ambas lecturas son complementarias al momento de intentar el análisis del desarrollo del campo cultural, sobretodo en relación a la constitución de los agentes involucrados en el mismo.

Podemos decir que los procesos de constitución de sujetos, a partir del diagnóstico realizado en las primeras páginas del presente estudio, se realiza en un contexto de heterogeneidad estructural, donde es posible identificar a partir de la dupla conceptual *producción simbólica/trabajo* factores de carácter ocupacional así como identitarios. Bauman<sup>72</sup> identifica un proceso de cambio en el eje articulador de las identidades a partir del tránsito desde una ética del trabajo a una estética del consumo, donde el trabajo ya no opera como espacio simbólico de definición de la vida individual ni del orden social, siendo sustituido por el consumo como forma de construcción de “identidades compuestas” a partir de elementos fugaces disponibles en el mercado<sup>73</sup>. El consumo, en consecuencia, actúa como dispositivo ideológico que favorece la integración social.

Para Sennett<sup>74</sup>, la transformación de la noción de trabajo es producto de nuevas formas de organización social del mismo (en concreto, de organización del tiempo del trabajo) ligadas al desarrollo contemporáneo del capitalismo, donde la *flexibilización* producida por el desarrollo técnico de la economía genera nuevas y diversas posiciones en los procesos productivos las cuales son inestables en el tiempo y espacio, desestructurando los espacios identitarios y permitiendo (como ya lo hemos expuesto en relación al

---

<sup>72</sup> Bauman, 2000.

<sup>73</sup> Bauman, *op cit*: 51.

<sup>74</sup> Sennett, 2000.

desarrollo de las TIC's) el establecimiento de nuevas formas de control social ligadas a la fragmentación de los tiempos y espacios de desarrollo laboral (teletrabajo, subcontratación, pero también producción “gratuita” de contenidos informativos en Internet, etc). Este escenario complejiza la materialidad de las prácticas simbólicas: su lectura se mueve entre el reconocimiento de consistir actividades irreductibles a la lógica del capital por un lado, y su autonomización y figuración social como actividades económicas que constituyen un mercado<sup>75</sup> por el otro; pues si bien la producción industrial moderna logra disciplinar y organizar el trabajo en el campo cultural, no consigue eliminar la figura “no productora de valor” y romántica del *creador*. Esta ambigüedad en torno a la valoración social y económica de la producción simbólica da origen a una diversidad de estrategias laborales donde una de las características fundamentales es la condición de *pluriempleo*<sup>76</sup>, desempeñándose en varias ocupaciones tanto dentro como fuera del campo cultural.

No obstante la complejidad descrita entre producción simbólica y trabajo, lo interesante (como ha notado en conversaciones el profesor Omar Aguilar), es que el carácter economicista del concepto de producción simbólica puede cumplir una función ideológica determinada dentro del desarrollo del campo cultural en el contexto actual del capitalismo: así como la idea del “arte por el arte” era la ideología burguesa hasta el romanticismo, hoy la idea de producción simbólica –en su porfía por insertar las prácticas significantes en sus condiciones sociales de acontecer, fundamentalmente aunque no exclusivamente las de carácter económico- puede funcionar como dispositivo ideológico que legitima la función primordialmente económica de algunos de los agentes más importantes del campo cultural contemporáneo: Estado e Industrias Culturales<sup>77</sup>.

En relación a ello, es notable el hecho de que, para justificar el interés estatal en el desarrollo del campo cultural –en el caso chileno- la política nacional en cultura se fundamente en argumentos de carácter fundamentalmente económico (en el año 2005, la riqueza generada por actividades ligadas al sector cultural alcanzaba el 2% del PIB chileno)<sup>78</sup>. En la medida en que la idea de producción simbólica sea internalizada por los agentes “productores” (como en el caso del presente estudio lo son los músicos)

---

<sup>75</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004: 26.

<sup>76</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *op cit*: 75.

<sup>77</sup> Similar argumento podría darse respecto a la noción misma de Globalización.

<sup>78</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005: 10.

reduciéndola a su dimensión económica, tendrían una mayor disposición a orientar su acción en el campo musical por criterios mercantiles. Asimismo, el uso de esta categoría en las ciencias sociales corre el riesgo de legitimar estas prácticas. La reducción del concepto de producción simbólica a su dimensión económica configuraría un escenario de disolución de los aspectos propiamente culturales a los que la noción pretende apuntar, reproduciendo la vieja dicotomía del marxismo ortodoxo entre *estructura* y *superestructura*. Lo simbólico, mediante esta lectura fallida del concepto, quedaría nuevamente relegado a un carácter de epifenómeno, de emanación del “verdadero” fundamento de la vida social: la economía.

Frente a esta situación, es necesario recordar los planteamientos de Raymond Williams. El teórico británico aboga por un *materialismo cultural*<sup>79</sup>, consistente en la reinscripción de la producción simbólica en una serie de prácticas que conforman la actividad creadora. Esto, no obstante, no significa establecer una relación de determinismo de la dimensión cultural respecto a la economía: se trata del reconocimiento de que el campo cultural no sólo estructura valores y sensibilidades, sino que también (*en necesario acoplamiento*) prácticas, materialidades y sensorialidades; en resumen, las prácticas significantes. Es por ello que, en el materialismo cultural defendido por Williams, la cultura y sus conflictos internos (la lucha por la hegemonía) constituyen el espacio social total.

Otro punto crítico es la correspondencia de los campos de la sociedad y el cruce de las miradas analíticas acerca de ellos: así como hablamos de una *economía de la cultura* ¿es posible hablar de una *cultura económica*? Hablando de *políticas de la cultura* ¿podemos hablar con tranquilidad de *cultura política*? Nuevamente, la aporía esconde más desafíos que contradicciones. Se trata de las consecuencias en las ciencias sociales que trae la consideración de la cultura como un elemento constituyente de la vida social. En este sentido, el potencial interpretativo de las nociones de capital social y capital cultural en la comprensión e intervención en problemáticas relacionadas con el desarrollo social de sectores vulnerables es innegable; toda vez que, profundizando en las dinámicas simbólicas que se manifiestan en las relaciones sociales, permiten dar cuenta de las especificidades y principios normativos de la acción que conceptos homogeneizantes provenientes de la economía no logran aprehender.

---

<sup>79</sup> Williams, 1977.

Finalmente, y como aporte propio a la discusión, es necesario recordar que el concepto de producción simbólica –tal como aquí es utilizado- hace hincapié en la identificación de relaciones de poder simbólico que se generan y reproducen en el seno del campo cultural. La idea, naturalmente, de la denuncia es no contribuir a la continuidad de la dominación.

Se hace necesario, en vista de los límites del concepto, mantener una constante vigilancia epistemológica respecto a la utilización del mismo y su legitimación en los discursos de los productores simbólicos. La labor que como científicos sociales debemos asumir tiene estrecha relación con la denuncia, si bien no en términos de una falsa conciencia (frente a estos límites de la noción de producción simbólica ¿puede la ciencia sustraerse a su constitución como aparato ideológico y pretender entregar una verdad con eficacia social?), del uso ideológico de las nociones que utilizamos.

## V. Aspectos Metodológicos de la Investigación.

### V.1) Tipo de Investigación y Justificación del paradigma cualitativo.

La presente investigación se plantea como un aporte al estudio que las ciencias sociales latinoamericanas han dedicado a los procesos culturales por los que atraviesa la región en el escenario de la globalización. Sin embargo, a la vez que reconoce gran parte de la discusión teórica y el trabajo empírico en que se tratan estos procesos, plantea una mirada distinta y novedosa al tema, al tratar de articular en un proyecto de investigación determinado el tema de la producción simbólica como proceso de significación y a la vez como reproducción de relaciones de poder.

Dada la casi nula investigación empírica y la muchas veces insuficiente labor teórica que aborde el tema explícitamente como lo proponemos nosotros (la nutrida producción científica que efectivamente existe sobre el tema se encuentra limitada al tema de la recepción y el consumo cultural), nuestra investigación será fundamentalmente de tipo exploratorio. En efecto, “Los estudios exploratorios se efectúan (...) cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes”<sup>80</sup>.

En segundo lugar, nuestra investigación asumirá el paradigma cualitativo para dar respuesta a la pregunta de investigación. Esto debido a que para cumplir los objetivos de nuestro estudio es necesario acceder a las percepciones y significados que los sujetos atribuyen a su experiencia. En este sentido, el paradigma cualitativo aborda el estudio de los significados que de manera intersubjetiva constituyen la realidad. Esta construcción social de la realidad es elaborada por los sujetos fundamentalmente a través del habla. En consecuencia, el paradigma cualitativo reconoce que lo social está mediado por lo simbólico y que se manifiesta por medio de las hablas particulares o colectivas de los sujetos. Los procesos de significación de las experiencias que se dan en el habla constituyen entonces el espacio donde se conecta la sociedad con el actor social (“lo que se dice se asume como el nudo crítico en que lo social se reproduce y cambia. En el hablar o decir se articularía el orden social y la subjetividad: en el hablar la sociedad se subjetiviza y

---

<sup>80</sup> Hernández Sampieri, 1991: 59.

la subjetividad se socializa<sup>81</sup>). Por ello, el paradigma cualitativo es el más idóneo para aproximarnos a las percepciones que los sujetos mismos (en este caso, los creadores) elaboran sobre la realidad que experimentan.

Finalmente, una última razón que puede considerarse para examinar la pertinencia del paradigma cualitativo en el presente estudio radica en que justamente las percepciones de la realidad de los actores sociales se encuentran determinadas por la relación entre procesos de significación y poder que se encarnan en un lenguaje. En este sentido, el paradigma cualitativo puede permitir un momento de reflexividad en la investigación: los sujetos se comprenden a sí mismos y a la sociedad a través del movimiento en que el habla se conoce a sí misma<sup>82</sup>.

## V.2) Universo y Diseño Muestral.

El universo de nuestra investigación corresponde a todos los autores, creadores y artistas miembros (en todas las formas institucionalmente posibles) de la Sociedad Chilena de Derechos de Autor.

Cabe destacar que en lo que concierne a los estudios cualitativos no existen cánones preestablecidos ni reglas fijas que determinen el tamaño muestral, pues el diseño de la muestra se realiza en estos tipos de investigaciones de acuerdo a los requerimientos de las técnicas de recolección de datos para así asegurar no una representación en términos estadísticos, sino que más bien estructurales (en tanto no se busca conocer la extensión de variables en una población, sino que conocer las relaciones sociales pertinentes al estudio). Interesa de este modo que la cantidad de individuos sometidos a las técnicas de recolección de datos se corresponda con la capacidad que tengan éstas de recopilar información, de manera de incluir más individuos relacionados con las áreas que más interesan o que presenten mayores problemas para la técnica utilizada.

Asimismo, para la mayoría de los autores la validez y la significación de los resultados de la investigación cualitativa responde fundamentalmente a criterios amplios de verosimilitud, credibilidad, validez externa y relevancia<sup>83</sup>, y no a criterios estadísticos

---

<sup>81</sup> Canales, Binimelis, 1994: 108.

<sup>82</sup> Así, para Canales la sociedad es un orden simbólico cuya naturaleza es lingüística, y es por medio del lenguaje como los individuos son socializados; por ello, conocer la sociedad implica conocer el habla.

<sup>83</sup> Shaw, 2003.

(valorando más las capacidades analíticas del investigador que el tamaño muestral). En este sentido, la utilidad de la investigación cualitativa se halla más en la exploración de los diversos discursos sociales que en la capacidad de inferencia hacia la población; recordemos que el objetivo de la investigación cualitativa se centra en la “...riqueza, profundidad y calidad de la información, y no la cantidad, y estandarización”<sup>84</sup>. En consecuencia, se tratará de una muestra no probabilística, donde la elección de los sujetos no se basa en la igual probabilidad estadística de ser escogidos, sino que en las decisiones del investigador.

Sin embargo, creemos necesaria la explicitación de los criterios con los cuales se pretende robustecer la validez del análisis. Esto se hará mediante los procesos de triangulación en dos niveles: primero, a nivel de las técnicas de recolección de la información (mediante la aplicación de dos técnicas cuyos resultados se complementan: el grupo de discusión –que apunta a discursos sociales- y las entrevistas en profundidad –que apuntan a discursos y prácticas individuales); y segundo, a nivel de análisis de la información (mediante la comparación de los discursos públicos y privados de los participantes de la investigación).

Para estos fines, el tamaño muestral será fijado en un mínimo de 15 personas de ambos sexos (7 hombres y 8 mujeres, modificable de acuerdo a la distribución general de los miembros de la SCD de acuerdo a la variable sexo), y se realizará la selección de los individuos de acuerdo a un muestreo de criterio (sujetos-tipo), donde el principio de selección estará dado por el tipo de afiliación que presenten en la SCD. En este caso, la muestra se distribuirá en 5 socios adherentes (aquellos que han entregado la administración de los derechos de autor de sus creaciones a la SCD, el socio adherente es la más básica forma de afiliación a la Sociedad), 5 socios activos (aquellos que han sido aceptados como adherentes y que garantizan un determinado ingreso por concepto de derechos de autor en el período de dos años), y finalmente 5 socios permanentes (aquellos que llevan más de 15 años como socios de la SCD).

---

<sup>84</sup> Hernández Sampieri, *op cit*: 232.

### V.3) Técnica de recolección de datos

La técnica de recolección de datos seleccionada para esta investigación fue, en concordancia con los objetivos del estudio, la Entrevista en Profundidad. Esta técnica consiste en un proceso comunicativo mediante el cual el investigador extrae información de una persona, que corresponde al conjunto de representaciones asociadas a las vivencias del sujeto, que ha sido experimentada y absorbida por éste y que será proporcionada con una orientación e interpretación significativa de la experiencia<sup>85</sup>. Además, permite acercarse a la subjetividad directa del entrevistado para reconocer saberes sociales discursivos que se han conformado en la práctica misma y no mediada de los sujetos protagonistas de la acción. Sin embargo, no se trata sencillamente de una subjetividad individual en la que el discurso sea sólo una actualización lingüística de la conciencia del entrevistado, más bien hablamos de "...un yo especular o directamente social que aparece como un proceso en el que el individuo se experimenta a sí mismo como tal, no directamente, sino que en función del otro generalizado, es decir, desde el conjunto de puntos de vistas particulares de otros individuos miembros del mismo grupo"<sup>86</sup>.

La importancia que presenta la utilización de esta técnica radica en una perspectiva que permite integrar en el discurso el lugar de las prácticas ("el decir del hacer"). De esta manera accedemos a la forma en que actúan los diversos sujetos y las correspondencias que ellos identifican entre el sistema de representaciones sociales y sus prácticas individuales. Asimismo, ésta es una técnica basada en un principio de interacción comunicativa específica y parcialmente controlada<sup>87</sup> en el que el entrevistado construye arquetípicamente una imagen de su personalidad, sobre la base de materiales biográficos y proyectivos seleccionados en torno a representaciones sociales personalizadas propias del sujeto. En este sentido, el discurso de la entrevista remite a estereotipos en la medida que el discurso individual del sujeto se orienta hacia la construcción del sentido social de la conducta individual, en relación a determinadas concepciones del rol social del sujeto (en este caso, el rol social del creador).

---

<sup>85</sup> Alonso, 1999.

<sup>86</sup> Alonso, *op cit*: 226.

<sup>87</sup> En la práctica la entrevista en profundidad indaga un discurso principalmente formulado por el entrevistado, pero que (y a diferencia con el grupo de discusión) comprende también las interpretaciones del investigador, donde ambas subjetividades se encuentran por el contexto social determinado a estudiar.

La entrevista en profundidad facilita la indagación de temas relevantes que en nuestra investigación fundamentalmente tienen que ver con las prácticas y las representaciones del rol social del creador en la sociedad actual en el contexto de la globalización.

## VI. Análisis de los datos recogidos en el Estudio.

En la siguiente sección presentamos el análisis de los discursos de los miembros de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, recogidos en la etapa de terreno de nuestra investigación. Los datos se obtuvieron a partir de la realización de entrevistas en profundidad a miembros con distinta calidad de afiliación a la SCD (socios adherentes, activos y permanentes), y han sido organizados a partir de las dimensiones fundamentales del estudio, dentro de las cuales se identifican las principales temáticas que los músicos relevan.

Asimismo, dentro de cada dimensión las percepciones serán organizadas en estructuras de significados que intentan definir el espacio semántico en el que las visiones de los músicos se hallan.

Finalmente, se presenta un esquema que intenta sintetizar las principales conclusiones extraídas después del análisis de cada dimensión del estudio. La idea es generar una interpretación de la función que juegan los distintos agentes identificados en el análisis respecto a la producción simbólica en el contexto de globalización<sup>88</sup>.

### VI.1) Autopercepción de la producción musical de los miembros de la SCD.

En esta dimensión se organizan las percepciones de los miembros de la SCD respecto a su propia labor musical. En este sentido, los músicos realizan un ejercicio reflexivo correspondiente a una lectura interna del campo musical chileno, refiriendo su trayectoria y su posicionamiento en el mismo a partir de las herramientas musicales y líricas con las que desarrollan su producción; proyectando una lectura externa que identifica las condiciones y proyecciones sociales de la creación.

En primer lugar, es posible observar un reconocimiento de la posición que poseen los músicos dentro del espectro de estilos del campo musical nacional. En cierta medida, esta posición posee un cierto rasgo de inevitabilidad que puede ser producto de su historia de vida, formación musical, etcétera; pero a la vez puede constituir una toma de posición

---

<sup>88</sup> Tomándonos algunas licencias, el esquema propuesto se basa en el *modelo accional* de análisis estructural según es expuesto por Aguilar (2003-b).

activa toda vez que el reconocimiento permite al músico definir una identidad respecto a otros estilos musicales.

*“Escribo en el ámbito de la música de concierto, o sea, no hago música popular, no folclor, ni neo folclor; mi línea es creación pura por así decirlo, de música sin otra referencia que no sea la propia música” (hombre, miembro permanente, música docta)*

*“Simplemente no tengo alternativa, sólo trabajo con esa arcilla que es canciones de corte popular” (hombre, miembro adherente, música de raíz folclórica)*

Por otra parte, existe una conciencia de que el desarrollo y adopción de herramientas musicales especializadas conlleva una autonomización de la obra del músico, alejándose de una línea de creación de carácter popular.

*“Mis canciones eran bastante más simples en una primera etapa y con los años yo diría, 10... 12 años, empiezo a hacerme más músico y empiezan a aparecer arañitas en la guitarra y algunas canciones más complejas de mayor dificultad musical, pero que a la vez empiezan a ser cada vez menos populares” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

Una situación similar se registra en relación a las herramientas líricas de los creadores. Se reconocen posibles falencias en la creación de letras de los músicos nacionales; sin embargo, la superación de esta problemática acarrearía una sofisticación que, al igual que en el caso de las herramientas musicales, alejaría las obras nacionales del gusto popular y la masividad que conlleva.

*“Me parece que nos falta un poquito más de potencia todavía en términos de texto, o sea, que seguramente deben existir en los café; pero ¿cómo*

*conectamos esto con la masividad?" (hombre, miembro permanente, cantautor)*

Siguiendo con las herramientas líricas, los músicos relevan en sus letras el carácter social y conectado con la realidad de nuestras sociedades, aspirando a establecer una conexión con las audiencias que favorezca la recepción del mensaje. De esta forma, los músicos esperan poder transmitir un mensaje que refleje la realidad social latinoamericana sin violentar la experiencia cotidiana del público, lo que permita restablecer el carácter popular y masivo de la producción musical. Asimismo, se percibe que este carácter popular se apoya en el uso de herramientas líricas y musicales contemporáneas (como el *hip-hop*) y tradicionales de latinoamérica, facilitando la apreciación de las audiencias.

*"Tiene que ver con una lírica muy contestataria, que se hace cargo de las situaciones que nos atañen como sociedad, el tema de nuestras realidades como países del tercer mundo. Y así, la mayoría de nuestras líricas van enfocadas a generar la atención en el auditor o compartir una opinión, pero desde una situación de respeto, desde una situación lúdica, una situación positiva y entendiendo que también hay otros discursos que nosotros los asumimos y también nos llegan" (hombre, miembro activo, música de raíz gitana)*

*"Nuestras temáticas, como premisa, son sociales. Tratamos de cachar las problemáticas que puedan representar a la gente más popular... de todo tipo, asuntos de amor, que tengan que ver con políticas o con desencanto, pero tratando ocupar la música como herramienta para que sea una creación de un discurso más masivo. Tratamos de que la gente reflexione acerca de su propia realidad. Una cosa de la que nos hemos dado cuenta es que si te tiras por rollos políticos la actitud agresiva es una cosa que aleja a las personas de la música, y eso es lo que nosotros tratamos de no hacer. Queremos que la música sea más amable, para que la gente escuche lo que tienes que decir" (hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

*“Y la herramienta más técnica que ocupo, el hip-hop, es como poesía, poesía combinada con música; me gusta de repente tanto combinar con la tradición de la música latinoamericana, así como que la gente me entiende más” (hombre, miembro adherente, hip-hop)*

Otro aspecto relevante de las percepciones de los músicos tiene relación con una proyección política de una música de carácter popular. En ese sentido, los músicos identifican un potencial de cambio social en la recepción masiva del mensaje transmitido en sus obras, lo que les permite transitar desde una narración de lo cotidiano hasta una descripción -y denuncia- de procesos estructurales.

*"Una de las principales herramientas para mí es la rabia, como el deseo de justicia, de libertad, la inspiración viene de ahí, de ganas de ver cambios, ganas de ver transformaciones ante una realidad que encuentro injusta, ahí está como la partida. Las temáticas, son las temáticas de lo que veo, como que siempre la temática mía va por ese lado de la realidad social; los conflictos sociales y las cosas desde lo cotidiano hasta lo más político, lo más macro, lo más ideológico" (hombre, miembro adherente, hip-hop)*

En términos de herramientas musicales y líricas, las percepciones ya reseñadas de los miembros de la SCD pueden estructurarse en el espacio originado a partir del cruce de dos ejes: uno definido por la oposición *popular/elitista* y otro por la oposición *tradicional/contemporáneo*.

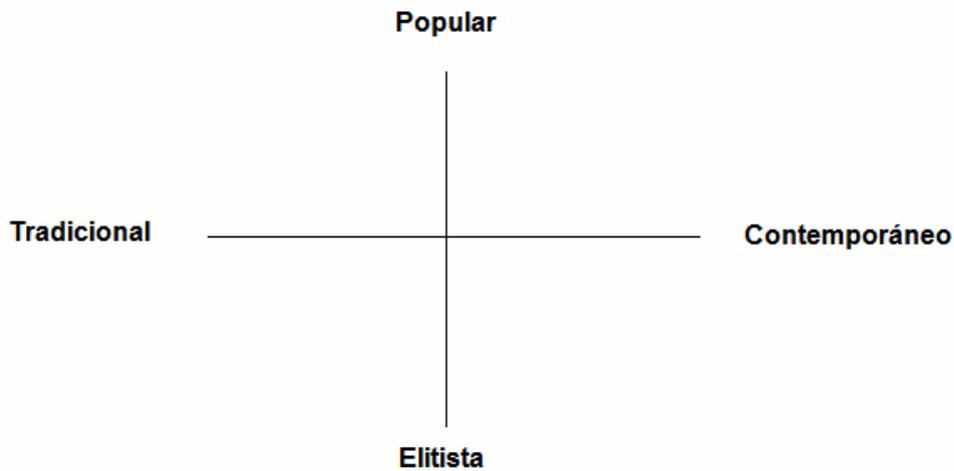


Figura 1. Ejes de autopercepción de la producción musical de los miembros de la SCD.

En resumen, en las percepciones de los músicos miembros de la SCD el concepto fundamental es el de *música popular*, que opera como descripción de la producción simbólica que realizan y además constituye un horizonte hacia el cual aspiran orientar sus obras. Cabe destacar que, para los miembros de la SCD, el término *música* designa tanto las herramientas propiamente musicales así como la unión entre música y letras. Una música de carácter popular permite a los creadores asegurar la masividad y penetración de los mensajes de sus obras, y se distingue de otros tipos de música por no obedecer a criterios propios de algún grupo social en particular (que en nuestro esquema figuran en el polo de *elitista*), sino que reflejaría y denunciaría la realidad de nuestras sociedades como un todo.

Por otra parte, la oposición entre lo *tradicional* y lo *contemporáneo* es de carácter analítico, pues los músicos pueden articular en su producción elementos de ambos polos, los cuales no entran necesariamente en conflicto, sino que antes bien permiten reforzar la idea de una música de carácter popular.

VI.2) Autopercepción de las relaciones de poder simbólico en la producción musical de los miembros de la SCD.

En la presente dimensión, los miembros de la SCD exploran su posicionamiento respecto a la reproducción o resistencia a relaciones de poder simbólico presentes en los elementos musicales y líricos que articulan en su producción. Las percepciones aquí

reunidas profundizan en el potencial político de la creación musical ya identificado en la dimensión anterior, y abordan la posibilidad de constitución de una música de carácter local en un contexto atravesado por procesos de globalización.

Un primer reconocimiento que realizan los músicos tiene que ver directamente con la correspondencia entre creación musical y potencial político de sus obras, ya no sólo como reflejo de la trayectoria de vida del creador sino que también como una extensión del cómo una sociedad se define a sí misma. En ese sentido, la música se alimenta de las ideas de una sociedad. Además, existe un posicionamiento activo en el carácter político de la música, el cual es identificado como un compromiso con repertorios musicales que serían propios de nuestras sociedades.

*“Las percepciones de una comunidad en torno a una obra determinada que puede coincidir con los gustos de una época, y eso tiene que ver con el pensamiento del hombre, con el pensamiento político, con la misma manera que el hombre se ha mirado hacia atrás o que se revisa.” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

*“Me muevo en el ámbito de la música latinoamericana, mucho más fuerte en la cosa andina; en segundo plano, la música afro peruana y la música venezolana. Siempre tiene un sello que está dirigido, que está ordenado por estos gustos y, más que gustos, compromisos con esa música.” (hombre, miembro adherente, música de raíz folklórica)*

La dimensión política de la música latinoamericana tendría una historicidad que es notable debido a su acoplamiento en el pasado a movimientos sociales propios de determinados momentos históricos de la nuestra realidad, como es el desarrollo de sociedades altamente politizadas durante la década de 1960. Lo interesante es que los músicos ya identifican en esa época tendencias musicales que escapan a lo local y se mueven en un ámbito de asimilación acrítica de lenguajes y símbolos extranjeros. En este contexto, la música latinoamericana es una opción activa de resistencia contrahegemónica frente a una producción simbólica que iría de la mano con el desarrollo del capitalismo.

*“Sentí en algún momento que en Chile nosotros teníamos Nueva Ola, que era un fenómeno que venía como de afuera... México... y todos se ponían nombres en inglés. Y por otro lado estaba este movimiento potente con la raíz de los Parra, con Patricio Manns, Rolando Alarcón, bueno y todos los grupos del folclor que habían incorporado las sonoridades andinas y latinoamericanas con letras con un abierto contenido contestatario y de rechazo a un sistema yo diría capitalista, entonces la música asume un rol protagónico en los movimientos sociales en los 60 que me parece que es notable” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

Sin embargo, las percepciones entre los músicos no son homogéneas respecto al carácter político y su presencia en la situación contemporánea. Para algunos músicos no existiría una identidad local (en este caso, chilena) que rescatar y posicionar frente a influencias musicales extranjeras.

*“Hay otras bandas que son súper chilenas. Una de nuestras características es que no somos muy así. Igual escuchamos harta música de afuera. Tampoco me ha llamado mucho la atención porque, en general, lamentablemente en Chile no hay mucha identidad ni mucha cultura” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

No obstante lo anterior, algunos músicos perciben la posibilidad de articular la cultura local con las tendencias globales. Esto sería posible mediante una toma de posición local que sirve de garantía de incorporación a lo global. En cierta medida, podría decirse que *lo global es un encuentro de localidades*. Asimismo, y en relación con las dimensiones anteriores ya reseñadas, la temática social presente en la música latinoamericana tiene, por naturaleza, una proyección global.

*“Tengo la sensación de que la tendencia hoy en día es proyectarse localmente para lograr una comunicación con lo universal... de lo contrario*

*queda como una cosa flotando en el aire” (hombre, miembro adherente, música de raíz folklórica)*

*“Lo que pasa es que la temática social, que es como el fuerte, es global” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

El carácter social de la música, como ya fue mencionado con anterioridad respecto a la idea de música popular, no implica necesariamente la exclusión de elementos de repertorios musicales locales y globales. Al contrario, es posible identificar en las percepciones de los músicos la posibilidad de reforzar el mensaje social mediante la apropiación de símbolos y lenguajes que –si bien provienen de diversos orígenes temporales y geográficos- presentan características similares (como el *hip-hop* y la *paya*; géneros que forman parte de la tradición oral). De esta manera, es posible elaborar un discurso crítico de la realidad a partir de elementos contrahegemónicos que circulan en el espacio de lo global.

*"El hip-hop igual tiene muchas cosas similares con muchas de las tradiciones ancestrales de Latinoamérica: tiene la tradición oral, tiene el tema de la improvisación, tiene el tema de contar una historia, de relatar de donde tú vienes, de donde tú eres, tu origen y actualidad también. Entonces el hip-hop igual se enlaza bien con todo eso a nivel latinoamericano, y quizás el paralelo más común que se hace es con la paya chilena. Antes de ser rapero yo escuchaba mucha música de raíz latinoamericana, entonces, esos son para mí también los orígenes en términos musicales y ahí hago un vínculo súper fuerte entre lo que es hoy día el rap, no sólo en Chile, sino que en el mundo y lo que eran esos movimientos porque yo encuentro que eran movimientos que expresaban una realidad, que también expresaban un deseo de cambio, transformación y de denunciar lo que estaba pasando en su época. Yo creo que el hip-hop hace eso mismo hoy día, es de las pocas corrientes musicales que, junto a otras, es realmente capaz de interpretar la realidad popular" (hombre, miembro adherente, hip-hop)*

Un último tema a destacar referente a la apropiación tiene que ver con la creciente diversificación de la producción musical local. La apropiación de repertorios extranjeros no es considerada como negativa ya que estos sedimentarían en la cultura local, transformándose en el proceso y conformando un nuevo escenario musical propio de nuestra sociedad. Sin embargo, los músicos no nos dicen mucho respecto al carácter contrahegemónico del creciente espectro de música nacional.

*"Finalmente tú te das cuenta que hoy en día hay una madurez en torno a la creación musical en Chile porque hay de todo. Entonces, toda la fusión que se produzca de esto hoy en día me parece que es súper fructífero. Va a ser lo que nuestros tataranietos degusten como música chilena porque es reggae chileno, hip-hop chileno, rock chileno, todo a nuestro estilo" (mujer, miembro permanente, rock-pop)*

Las temáticas reseñadas en esta dimensión pueden organizarse a partir del cruce de dos ejes: uno articulado en la oposición *local/global* y otro en la oposición *hegemónico/contrahegemónico*.

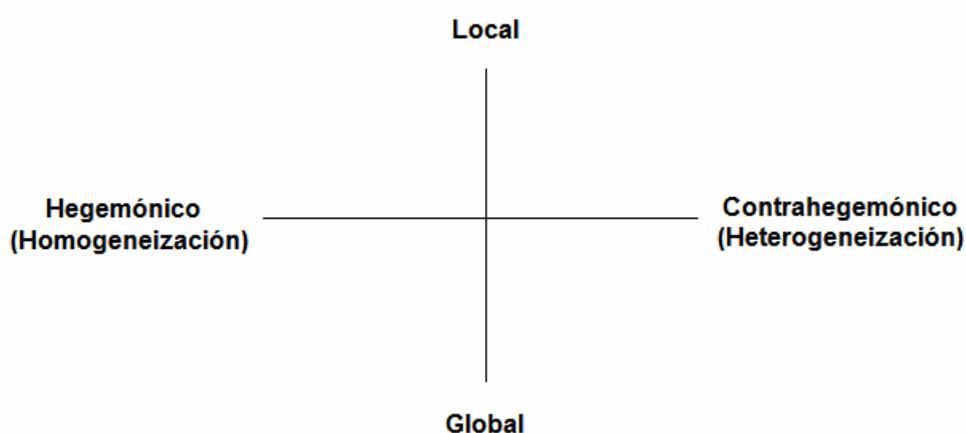


Figura 2. Ejes de autopercepción de las relaciones de poder simbólico en la producción musical de los miembros de la SCD.

La oposición analítica entre lo local y lo global en las percepciones de los miembros de la SCD no constituye una relación excluyente, sino que se articula a partir de un reconocimiento de lo local como forma de incorporación a lo global. De esta forma, repertorios locales y extranjeros son la base para la configuración de una producción musical nacida en nuestra realidad social. Por otra parte, el carácter social de la música – que se apoya tanto en lo local como en lo global- constituye la base de un discurso contrahegemónico de nuestras sociedades, que tiene un punto de partida histórico en relación a su rechazo de un sistema económico y una música relacionada con él (durante los años '60 del siglo XX) que figura como referente hegemónico. Por otra parte, aunque los datos no nos permitan afirmarlo con certeza, es posible pensar que la creciente apropiación y resignificación local de repertorios que se mueven en el ámbito global constituyen una heterogeneización contrahegemónica que resiste a la homogeneización que imponen los espacios hegemónicos<sup>89</sup>.

VI.3) Percepción de la función de la SCD en el desarrollo de la producción simbólica.

En la presente dimensión, los músicos exploran la función que la SCD cumple en relación a la labor de creación musical. En este sentido, las percepciones de los miembros abordan la misión de la SCD, las proyecciones de su acción, y los efectos de ella en su labor como músicos.

Un primer tema que salta a la vista es que los músicos consideran que la administración de los derechos de autor realizada por la SCD trae beneficios inmediatos para los miembros, otorgándoles estabilidad financiera sin que tengan que renunciar a su labor como creadores.

*"Yo gano más plata en la SCD que tocando... hasta hay adelantos de plata cuando estamos necesitados. Yo creo que si no estuviera la SCD sería un desastre en este momento, por la nula venta de discos" (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

---

<sup>89</sup> El acápite VI.4 del presente análisis profundiza en el tema de la homogeneización impuesta por la industria cultural.

*"Muchos músicos hoy día viven casi exclusivamente de lo que generan sus obras y eso antes no sucedía. Hoy tenemos la seguridad que está ese capital y que va a los creadores y a los interpretes también, y eso es maravilloso, que los músicos puedan vivir de sus creaciones" (mujer, miembro activo, cantautora)*

Naturalmente, la administración de derechos es la actividad que justifica la existencia de la SCD. Algunos músicos consideran que la gestión de derechos es y debe ser la única función de la institución, a tal punto que algunos consideran que la obtención de ingresos es el único interés de la SCD.

*"La SCD tiene como gran propósito, como sus pares en todo el mundo, la recaudación que generan los discos de los autores, compositores, intérpretes de música. Yo entiendo en todo caso que existe demasiada expectativa en relación a lo que pueda hacer la SCD, con respecto a apoyos en distintas cosas, pero no es función de la SCD, no es una obligación, no está dentro de los estatutos, no es una cuestión que esté dentro del proyecto" (hombre, miembro activo, música de raíz folklórica)*

*"Es que yo cacho que es como una empresa privada que administra fondos... lo que les interesa es la generación de derechos, no le interesa la creación ni tanto la protección del trabajo de los artistas, o sea, ese es como el medio por el cual ellos obtienen ingresos" (hombre, miembro adherente, rock-pop)*

Sin embargo, otros músicos –si bien reconocen la gestión de derechos como la actividad fundamental de la SCD- piensan que la acción puramente administrativa de los derechos no es la única labor de la institución. La eficacia en la gestión de la SCD permitiría generar recursos que permiten el financiamiento de beneficios de carácter social para sus miembros. Difusión, formación, salud, previsión y oportunidades laborales son

algunos de los principales beneficios “extraordinarios” a los que pueden acceder los músicos miembros –y, supuestamente, también los no miembros- de la SCD. Tal función es, para algunos músicos, la actividad que le da verdadero sentido a la administración de los derechos. Asimismo, la extensión de las funciones de la SCD le vale ser considerada por algunos músicos como la institución que más aporta al desarrollo de la cultura musical chilena.

*“Sin recaudación no se consiguen otros objetivos: la sociedad cumple una función fundamental en términos de la difusión de la música chilena, o sea, se creó la primera escuela de música popular, las salas SCD. Entonces, habría una labor que es súper relevante e importante porque no tendría sentido, sino sería una labor netamente administrativa.” (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

*“Se genera un remanente, y ese remanente se ocupa en servicios de salud, promoción de festivales, apoyo de iniciativas; o sea, hay un montón de situaciones que son fuera de la naturaleza de la sociedad. La sociedad es una sociedad de gestión colectiva. ¿Qué hace con los recursos que producen excedente? en ese sentido, los reparte entre los propios músicos, sean socios o no, de una manera como una acción cultural y de beneficio al desarrollo de la música chilena. En este caso, reparten tanto para dentro como para afuera porque se hacen acciones que rebasan la institución. Ahora, cuando se producen estos excedentes o estas situaciones, la sociedad como tal, ayuda al desarrollo de la cultura musical chilena, y yo diría que es la institución que más ayuda” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

La labor de la SCD contribuye a la profesionalización de la producción simbólica, lo que permite dedicación exclusiva a la creación. Sin embargo, para algunos miembros esto implica un cambio negativo en la lógica de trabajo de algunos creadores respecto al período anterior a su incorporación a la institución. El establecimiento de relaciones de propiedad individual respecto de las creaciones, y la forma de distribución de los beneficios

económicos que tal relación de propiedad conlleva, atenta contra las formas de trabajo comunitarias –en especial para los músicos que funcionan como conjuntos- al introducir el lucro personal. Por efecto de la SCD, los músicos privilegiarían la acumulación de capital económico en lugar del fortalecimiento de relaciones de capital social.

*"La manera de entender la música que tiene la SCD marca pautas de trabajo y convivencia, genera una manera de funcionamiento de los músicos, es súper individualista y centrado en la plata. La SCD sólo financia a quienes generan plata, es una sociedad privada que está de alguna manera influyendo en cómo haces música. Por ejemplo, antes de la SCD nosotros componíamos todo en conjunto, como banda; después de la SCD, cada integrante hace el tema en su casa y después lo trae acá, resguardando su autoría. Eso ha ido calando en nosotros". (hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

Las percepciones de las y los miembros de la SCD entrevistados pueden organizarse en torno a un eje definido por la oposición *administración de derechos/NO administración de derechos*.



*Figura 3. Eje de percepción de la función de la SCD en el desarrollo de la producción simbólica.*

En efecto, si bien todos los miembros reconocen como la función principal la gestión de los derechos de autor, lo que diferencia las percepciones es la importancia que los músicos le entregan a las funciones ajenas a la administración de los beneficios económicos. Tales funciones corresponden a lo que llamaremos la función social de la SCD.

#### VI.4) Percepción de los miembros de la SCD en relación con la Industria Cultural.

En esta sección revisaremos las principales características que identifican los miembros de la SCD en su relación con los agentes privados del campo cultural ligados a las industrias culturales (productoras de eventos, sellos discográficos y medios de comunicación). En directa relación con el tema de las relaciones de poder simbólico, los músicos identifican tensiones entre imposición e independencia en las áreas de creación (vale decir, el contenido de las obras de los miembros de la SCD) y de desarrollo laboral (el establecimiento de las condiciones de trabajo de los músicos).

En primer lugar, existe la percepción de que la mediación que la industria cultural realiza entre creadores y audiencias tiene como principal característica el ser una actividad orientada a la obtención de beneficios económicos para la misma industria.

*“Entonces, yo tengo que tener cierta fortaleza para pararme frente a estas industrias, que antiguamente serían otras formas. Digamos, hoy día han variado, pero esencialmente es lo mismo, en el fondo... entre el público y el autor un intermediario que corta la cola. O sea, a través de distintas formas un intermediario que lucra” (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

La situación descrita es particularmente notoria en el caso de las empresas productoras de eventos y espectáculos. Los músicos perciben que el trabajo con estos agentes constituye una actividad altamente agotadora, debido al interés de las productoras en maximizar la rentabilidad de la inversión. Sin embargo, no entregan mayores antecedentes respecto a las ganancias que tanto productoras como músicos obtienen con el desarrollo de esta actividad.

*“Uno llega destruido porque generalmente son conciertos casi todos los días, porque tiene que ser una gira reducida, la mayor cantidad de conciertos en la menor cantidad de tiempo para que sea económicamente rentable para el productor que nos contrata” (hombre, miembro activo, música de raíz folklórica)*

Asimismo, en el caso de los sellos discográficos, los músicos perciben grandes dificultades e inequidades en términos de posibilidades de desarrollo profesional y obtención de beneficios económicos. Trabajar con un sello discográfico impone límites a la iniciativa de los músicos, además de generar pocas ganancias económicas para los mismos; situación que genera una relación de dependencia perjudicial para los artistas.

*“He visto mucha gente que ha estado amarrada a los sellos ya que por contrato no pueden hacer ciertas cosas por sí solos; pero tampoco el sello las hace, entonces, al final quedan ahí” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

*"Casi todo es nefasto para el artista: o sea, las compañías no pagan a los artistas lo que correspondería en forma lógica al valor de su trabajo. Te pagan un 6% de ganancias del disco, a lo más un 10% -que es lo máximo que yo he escuchado. Entonces, no ganas nunca derechos a nivel de venta de discos " (mujer, miembro permanente, rock-pop)*

Los músicos entrevistados perciben que el verdadero interés de los sellos no es la promoción de los artistas locales con características propias, sino la adscripción a tendencias musicales de carácter mundial. En este sentido, los artistas identifican limitaciones al desarrollo de un repertorio heterogéneo debido a la imposición por parte de los sellos discográficos de estilos musicales, basado en el monopolio de la capacidad de producción de las grabaciones.

*"Por lo que yo he escuchado de amigos míos ya no vale la pena trabajar con disqueras, es mejor ser independiente porque tú te mueves solo, y al final no te promocionan; ellos están más encargados de promover las tendencias mundiales" (hombre, miembro permanente, música docta)*

*“La verdad, por muchos años era un modelo de negocios que estaba basado y fundado en decir: tú grabas... tú no grabas, yo elijo quien graba y ellos imponían los gustos” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

En efecto, para los músicos la industria privilegia la producción basada en fórmulas de probado éxito en términos de penetración en las audiencias, con el fin de maximizar las ganancias imponiendo una homogeneización del repertorio. Por otra parte, si bien se reconoce la existencia de gran diversidad en términos de estilos, y el desarrollo de audiencias específicas para cada estilo, tales creaciones –al no tener acceso a la masividad y la cotidianeidad de una gran mayoría de las audiencias- son calificadas de elitistas.

*“En el fondo toda la industria premia la ‘pachanga’. Yo creo que la industria premia eso, premia lo fácil. Creo que están dándole al público lo que hay que darle para que te aplauda, para que te dé plata. Yo prefiero ser lo que soy y no transformarme en una cosa para tratar de vender, no es que a ti te obliguen, a ti te premian si es que tú haces lo que tienes que hacer”*  
(hombre, miembro permanente, rock-pop)

*“La mayoría produce para vender, la gran mayoría; le dan el palo al gato y le dan a la misma formula. Y finalmente hay música para todos los gustos así que no hay drama, ahora, para las músicas que no son tan pensadas en ese ámbito las puertas se cierran con mucha más facilidad, es más difícil entrar porque terminan siendo música de elite, porque no vende”* (hombre, miembro adherente, música electrónica)

En relación a los medios de comunicación y entretenimiento, como la radio, cine y televisión, algunos de los miembros entrevistados los consideran como herramientas al servicio del poder. En este sentido, los mensajes que circulan por estos medios tenderían a legitimar este poder. Por ello, algunos músicos perciben que su incorporación a estos medios puede significar una estrategia de cooptación por parte de los núcleos de poder; así, se permite la circulación del artista pero se controla el contenido de los mensajes.

*"Para mí los medios hoy día son uno de los grandes poderes y las grandes herramientas del poder para reproducir la dominación, entonces,*

*obviamente que dentro de eso mucho de la industria de la música, mucho de la industria del cine, de la entretención está súper en función de la dominación. Entonces, los mensajes que hay ahí -aunque sean diversos- confluyen en algunos puntos en común: el neoliberalismo, la naturalización de la historia y el presente inmóvil y efímero, entonces, mucho de la música más comercial cae en eso " (hombre, miembro adherente, hip-hop)*

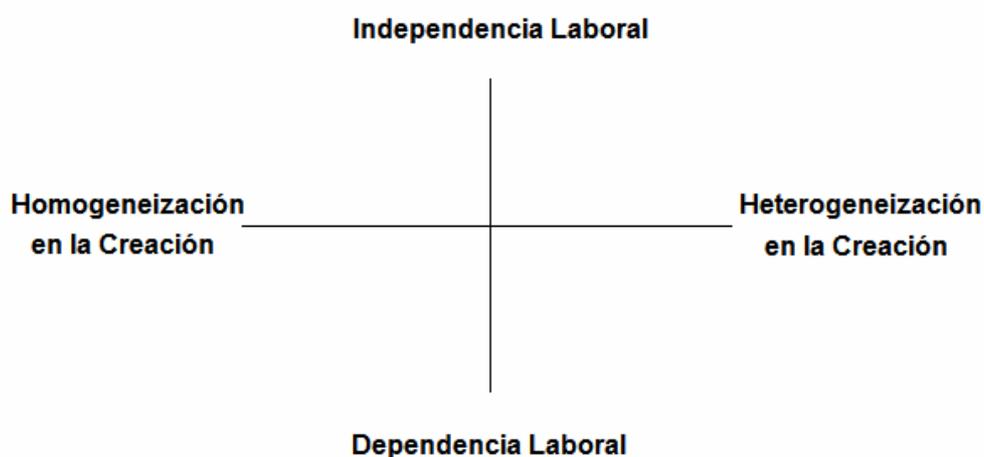
*"Nuestra música está en la televisión, pero no somos nosotros, no somos las caras visibles, no somos quienes lo hacen, pero sí se está usufructuando de nuestra música y hay una valoración, y hay de alguna manera un reconocimiento. Estamos, existimos, pero no. La industria piensa 'es mejor tenerlos ahí, que suenen, pero no diciendo su discurso, no por sí mismos'" (hombre, miembro activo, música de raíz gitana)*

Sin embargo, otros miembros consideran que si bien la incorporación a los medios implica un proceso de estandarización ligado al funcionamiento mismo de la industria, además de implicar la construcción desde centros de poder de la visión que la gente tiene de la producción musical, esto no significa necesariamente una situación absolutamente negativa y limitante. Antes bien, el músico en estas circunstancias desarrolla estrategias compositivas moviéndose entre los límites de la industria y con las herramientas de las que dispone, definiendo en el proceso su valor como artista.

*"El funcionamiento de la radio es muy simple: te piden un tema que dure 3 minutos y medio -que es lo óptimo- entonces, puedes componer un tema pensando que dure 3 minutos y medio, y ocuparlo como propaganda de tu música... ese es tu single. Obviamente normaliza la música, la estandariza; y eso se da acá con fuerza. La radio y los medios oficiales tienen demasiado poder para poder construir la visión que tiene la gente de la cultura. Acá la radio tiene mucho peso y eso obviamente hace que tú tengas que componer para la radio, según como suene acá. Pero yo a veces siento que eso no es tan malo, o sea, está la fórmula hecha, no tienes que probar tanto. Ahí está*

*la genialidad de cómo con esos límites logras hacer algo maravilloso”.  
(hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

Las percepciones recogidas en esta dimensión pueden articularse analíticamente en un espacio de dos ejes definidos por las oposiciones *independencia laboral/dependencia laboral* y *homogeneización en la creación/heterogeneización en la creación*.



*Figura 4. Ejes de percepción de los miembros de la SCD en relación con la Industria Cultural.*

En términos generales, los músicos perciben que la distribución de los beneficios económicos no es equitativa en relación al desgaste que experimentan en el ámbito laboral –sobre todo respecto a las presentaciones en vivo administradas por productoras y las ganancias de los sellos por concepto de venta de discos. Falta de promoción y limitaciones contractuales que imponen las industrias constituyen otros factores que dificultan el desarrollo laboral de los músicos.

Por otro lado, y debido a la orientación económica de la industria, existe un control de la heterogeneidad de mensajes producidos por los músicos, lo que implica una estandarización de los repertorios en virtud de fórmulas de probado éxito, cerrando las posibilidades de acceso a nuevos estilos. Estilos alternativos de música pueden existir si hallan un público, pero se hallan al margen de la masividad; y como presentan un mayor riesgo económico para la inversión de las empresas, tienen un mayor costo y son

consideradas por los entrevistados como manifestaciones elitistas. Finalmente, estas imposiciones constituyen un control político de los mensajes, el cual favorece la reproducción del poder en nuestra sociedad.

#### VI.5) Percepción de los miembros de la SCD en relación con el Estado.

En la presente dimensión, los miembros de la SCD entrevistados exploran sus percepciones respecto al carácter del rol que el Estado debe asumir referente al desarrollo del campo cultural nacional, y en particular el campo musical.

La primera impresión de los miembros entrevistados es el rescate de la labor estatal en términos de construcción de una institucionalidad dedicada exclusivamente al desarrollo del campo cultural nacional. Sin embargo, y como se verá a lo largo del análisis, de inmediato existen reservas respecto al éxito de la labor de las instituciones estatales.

*“Yo creo que el Consejo de la Cultura ha hecho una labor interesante, en primer lugar al crear una institucionalidad. O sea, el Estado al crear una institucionalidad que me parece que está bien, y la verdad es que uno siempre piensa que las cosas se pueden hacer mejor” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

Un primer tema de importancia en relación a la crítica de la labor estatal tiene que ver con los recursos disponibles para el desarrollo de la cultura nacional, y en concreto para la música. En general, para los miembros entrevistados los recursos otorgados por el Estado a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (el cual a veces es referido como “Ministerio de la Cultura”) son percibidos como insuficientes. Esta percepción es aún más negativa ya que los miembros entrevistados aseguran que la SCD entrega al Estado más recursos –por concepto de ingresos- que los que éste dedica al desarrollo del campo musical. Para algunos músicos estas circunstancias les hacen creer que no existe un genuino interés por parte del Estado para la promoción de la cultura y el desarrollo de creadores y artistas, siendo esta una labor con carácter de trámite burocrático, lo que a su vez constituiría una falta de respeto para los creadores. Por último, los entrevistados declaran que una inyección estratégica de recursos en el campo cultural podría constituir una

oportunidad de negocios potencialmente autosustentables que el Estado no ha querido explorar.

*“En todo caso me parece que es una miseria lo que el Estado chileno en su total le asigna al Ministerio de la Cultura, me parece miserable” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

*"Lo que el Estado genera, lo que el Estado da en recursos para los concursos musicales es mucho menos que los impuestos que paga la SCD por lo que genera el derecho de autor en este país, entonces, eso es insólito" (mujer, miembro adherente, cantautora)*

*"No se respeta a los creadores y creo que estos fondos son ridículos; son buenos, pero insuficientes. Pero en realidad creo que a ellos no les preocupa, lo hacen como un trámite; no creo que a las autoridades ni a la presidenta Bachelet les preocupe mucho el tema; hay mucha hipocresía" (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

*“Nunca ha habido del Estado una preocupación por los artistas, y ni siquiera se ha visto como un posible negocio, porque tal vez se pondría más plata; se podría ver así, exportar artistas y todo... podrían pensarlo, pero no lo piensan. Nadie le da importancia al tema artístico, cultural; es de la boca para fuera, no hay profundidad, no hay apuestas serias" (hombre, miembro activo, música de raíz folklórica)*

El Estado es percibido como una fuente de financiamiento para el campo cultural nacional. En este sentido, las percepciones de los entrevistados rápidamente se orientan a los fondos concursables del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes<sup>90</sup>. En relación a ello, los miembros entrevistados declaran la necesidad de corregir el formato de financiamiento

---

<sup>90</sup> Existen diversos fondos concursables administrados por el CNCA; donde el más conocido es el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes (FONDART). Es usual para los entrevistados referirse a los fondos estatales dedicados a la cultura –sin importar su denominación real- como Fondart.

por medio de fondos ya que no perciben que exista una línea de trabajo definida. Ausencia de asignaciones directas, falta de información respecto a las postulaciones y poca claridad en los criterios de selección de los proyectos ganadores constituyen factores que llevan a considerar a los fondos como una ventana de oportunidades de carácter azaroso, donde no primaría el valor artístico de los concursantes y sus proyectos. Finalmente, para algunos entrevistados la falta de información implica que las personas que tengan competencias para la formulación de proyectos repetidamente se adjudiquen los fondos estatales, dificultando el acceso a nuevos postulantes.

*"El formato de fondos concursables es una iniciativa que es absolutamente necesario corregir porque en rigor la ley no permite que el Estado tenga un rol de verdadero fomento. Se transformó simplemente en una ventana de oportunidades, y no hay posibilidades de generar desarrollo particular de un área deficitaria. No hay asignaciones directas. No creo tampoco que exista el Ministerio de Cultura propiamente tal" (hombre, miembro permanente, música docta)*

*"Obviamente es una opción que no hay que descartar –concurrir por fondos- y como va cambiando el jurado todos los años, por un lado tiene la ventaja que se supone que no está viciado y, también, la desventaja que no sabes cuales son los criterios con los que te enfrentas. Entonces, es como una ruleta" (hombre, miembro adherente, música electrónica)*

*"No hay información sobre cómo postular. Es demasiado engorroso y no pienso que deba ser así... Violeta Parra nunca se habría ganado un Fondart" (hombre, miembro permanente, cantautor)*

*"Yo no he postulado nunca, hay poca gente que está enterada de eso. No es que no haya plata sino que hay desconocimiento; se los ganan varias veces la misma gente" (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

Más allá del tema presupuestario, los miembros de la SCD entrevistados identifican algunos desafíos del Estado en su relación con los creadores nacionales. Un tema común es la relación de dependencia en la que entran los artistas nacionales respecto del Estado, generando una situación de *asistencialismo* en el que el Estado es el principal agente en el funcionamiento del campo cultural nacional.

*“Me encantaría un Estado un poco menos asistencialista y más promotor, más impulsor, de crear salas, circuitos. Diría que necesitamos más tiempo”*  
(hombre, miembro permanente, cantautor)

*“Creo que estamos malcriando a muchos artistas en torno a que es lo que aspiran a ser; y eso a mí no me gusta, no me gusta la visión de un gobierno que tenga que ser el papá de los artistas”* (mujer, miembro permanente, rock-pop)

Otro tema de importancia tiene que ver con la inserción de los creadores locales en los circuitos globales. El Estado es percibido como un agente privilegiado en el posicionamiento internacional de la producción artística nacional; sin embargo, existiría una falta de coordinación entre las instituciones estatales que podrían generar las iniciativas necesarias, lo que indicaría una falta de interés a nivel estatal en el tema.

*“Si el Estado realmente tuviera que jugar un rol en proyectar a sus artistas hacia el extranjero pienso que debería tener una conexión muy fuerte entre el Ministerio de Cultura y la Cancillería; y esos fondos deberían estar orientados a poder hacer presentación de artistas chilenos a través de las diferentes cancillerías del mundo, a través de las diferentes embajadas para sentar presencia de lo que está sucediendo culturalmente en Chile, y eso realmente no se ha dado, no están las platas, no están los proyectos, es tema poco importante”* (hombre, miembro activo, música de raíz gitana)

Por otro lado, algunos miembros perciben que uno de los principales obstáculos en la superación de los problemas de la gestión estatal en el campo cultural es la ausencia de un sistema de evaluación adecuado, lo que dificulta la apreciación del impacto de la acción estatal.

*“Tampoco hay un momento de análisis en torno a si se está haciendo o no se está haciendo bien el trabajo. No tienes el tiempo para poder observar que repercusión ha tenido lo realizado” (mujer, miembro permanente, rock-pop)*

Para algunos de los músicos entrevistados uno de los principales desafíos de la acción estatal consiste en la dimensión jurídica que regula el campo cultural, sobretudo a partir de las transformaciones introducidas por el desarrollo tecnológico y la posibilidad de acceso a las creaciones por parte de creadores y audiencias. Esto implicaría la obsolescencia de algunos conceptos fundamentales que operan a nivel estatal, y que también fundamentan la labor de la SCD. En efecto, la concepción tradicional del derecho de autor es percibida como un obstáculo para el desarrollo de nuevas obras musicales. Por otro lado, también habría un desconocimiento del marco normativo respecto a las formas jurídicas de propiedad intelectual aplicables a la producción simbólica, lo que genera dificultades para creadores que no funcionen con las lógicas tradicionales de creación musical.

*“Falta incorporar nuevos conceptos. Por ejemplo, todavía existe la idea de que una obra en música, es la letra y la melodía; esto es un criterio muy antiguo porque se considera que el acompañamiento es algo secundario. Ahora, hay músicos que invierten muchísimas horas en producir sus bases rítmicas y no están al tanto de la legislación, luego invitan a alguien que hace la letra, la melodía, inscriben los temas y el músico perdió los derechos de todo lo que había producido. También en otros casos es muy restrictiva para algunos creadores, en el sentido de que hay mucho material que está totalmente olvidado y no hay forma de difundirlo porque te topas*

*con los intereses de la SCD. Es una pérdida patrimonial para todos los chilenos y para toda la gente en el mundo que quisiera conocer este trabajo; te imposibilita conocerlo, es un criterio prohibitivo” (hombre, miembro adherente, música electrónica)*

El Estado, de manera similar a lo ya analizado en relación a las industrias culturales, también impondría limitaciones a la creación de los músicos, por medio del control de los recursos disponibles para las distintas líneas de concurso por fondos estatales destinados a la creación. En este sentido, el Estado también genera una estandarización de las creaciones debido a la adscripción que deben tener los proyectos a un formato que –si bien favorece la sistematización de la labor del artista- tiende a homogeneizar el tipo de producción. Además, se generarían desequilibrios en la distribución de los recursos que afectan la producción musical nacional; en efecto, ciertos géneros musicales tendrían un financiamiento privilegiado en ciertas áreas como becas y pasantías de formación académica.

*"El CNCA limita las creaciones según las líneas de las postulaciones disponibles: si quieren meterse en la música popular, música de raíz folclórica o docta hay una diferencia en cómo postulas, la cantidad de plata, el tipo de proyecto, etc. Hay proyectos que quedan fuera porque no caben en una postulación y eso pasa en todas las artes. Lo que hacen es estandarizar las creaciones y más allá de la censura o no -que es lo más obvio que uno puede decir- lo que están haciendo es limitar tu capacidad creativa por los métodos de postulación y el proceso que proponen para que tú trabajes" (hombre, miembro activo, música docta)*

*“Hay muchos desequilibrios en la distribución de los recursos por parte del Estado, sobretudo en la música popular, no hay ningún reconocimiento; olvídate de las cosas populares. El Fondart no representa lo otro que se manda para el otro lado, de ninguna manera, hay un desequilibrio tremendo. Yo soy súper crítica sobre todo en el tema de las pasantías o las*

*becas; o sea, a todos nos gustaría, pero resulta que eso no existe para todos" (mujer, miembro activo, rock-pop)*

La relación de dependencia que algunos músicos establecen con el Estado es percibida como problemática cuando identifican imposiciones de carácter político orientadas a la reproducción del poder. Los entrevistados que trabajan con el Estado sienten que su labor es utilizada con fines proselitistas a favor del oficialismo estatal, y cuando han querido articular ciertas acciones entre el sector público y el privado (como el desarrollo de giras paralelas para distintos empleadores) han sufrido presiones orientadas a impedir esos contactos.

*"La relación con el Estado es compleja: al principio te dan la mano, pero después igual te empiezan a cobrar, como por ejemplo en ir a tocar para campañas; y si te sales de esa línea rápidamente vienen a ponerte la máquina. Por ejemplo, te impiden relacionarte a veces con otras campañas o con privados. Como el Estado maneja la plata, trata de frenarte todo el rato". (hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

En lo que respecta a la relación con el Estado, las percepciones de los miembros de la SCD pueden articularse en torno a un primer eje definido por la oposición *asistencialismo/ausencia de intervención*. En ese sentido, las ideas expresadas por los músicos aspiran a articular un financiamiento sistemático del campo cultural con la libertad para gestionar de manera independiente las instancias de trabajo artístico.

El segundo eje está definido por la oposición *concentración de recursos estatales/distribución de recursos estatales*. El desarrollo en el Estado de determinadas líneas de financiamiento –producto de la focalización de los recursos estatales- y la falta de información y competencias necesarias para la formulación de proyectos por parte de los músicos contribuyen a la concentración de recursos en algunas áreas y personas de manera recurrente, constituyendo un espacio de desarrollo de formas de paternalismo estatal.

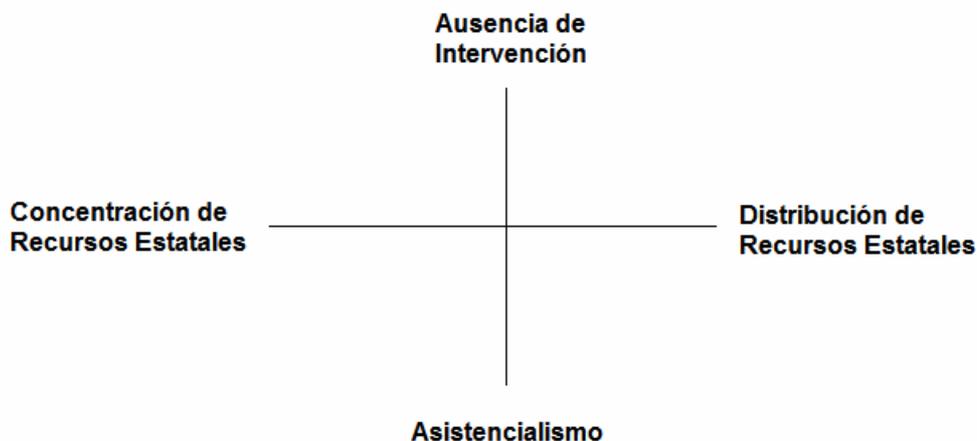


Figura 5. Ejes de percepción de los miembros de la SCD en relación con el Estado

#### VI.6) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Audiencias.

En la siguiente dimensión los entrevistados manifiestan sus percepciones respecto de su relación con las audiencias. En este sentido, el tema fundamental es el de las formas de acceso del público al mercado de bienes simbólicos, y los agentes (públicos o privados) que median su relación con los creadores. En efecto, los principales agentes identificados por los miembros de la SCD son el Estado y los medios de comunicación.

La primera idea que salta a la vista es el pesimismo con que los miembros entrevistados se refieren a las audiencias y la actitud de las mismas respecto a la labor de producción simbólica. El público es percibido como un ente alienado, pasivo, sin iniciativa, aunque con un potencial de desarrollo. Asimismo, las audiencias no tendrían una idea del artista como una labor profesionalizada, considerándola siempre como una tarea de segunda clase, de menor valor, o que al menos no rinde los suficientes beneficios económicos como para sostener la vida del artista.

*"El público así como no lee, tampoco escucha; o sea, escucha lo que le ponen, lee en el colegio cuando está obligado. Creo que la gente se acostumbra a ir como oveja y no ve que tiene un potencial mayor. La gente no está despierta, está dormida, y a mí me afecta porque yo hago música y quiero contarle a la gente qué es lo que estoy haciendo, y de repente*

*encontrarse con que saqué un disco y la gente no se enteró, es lamentable"*  
(hombre, miembro permanente, rock-pop)

*"Porque culturalmente lo tuyo no es pega. A mí me dicen hasta el día de hoy: 'pero tú además trabajas', porque un artista no es considerado trabajo. Debemos crear conciencia en la gente que el trabajo que nosotros hacemos no puede ser por bolitas de dulce"* (hombre, miembro activo, cantautor)

Esta situación es tanto más problemática para los creadores locales toda vez que la penetración masiva en las audiencias está mediada por los intereses de los medios de comunicación; quienes, en correspondencia con la homogeneización de la producción simbólica, imponen los gustos del público, limitando la posibilidad de emergencia de circuitos alternativos que den cuenta de la heterogeneidad de la producción local. El escenario se vuelve progresivamente preocupante para los músicos en un contexto de creciente concentración de los medios de comunicación, y la extensión de prácticas de cohecho para la promoción y difusión de repertorios.

*"La masividad sigue siendo controlada por los intereses comerciales de las radios que quieren imponer... por eso a mí me preocupa cuando un grupo de radios como Iberoamérica, que van a controlar el 60% del mercado de la difusión"* (hombre, miembro permanente, cantautor)

*"La industria discográfica le paga al disc-jockey y le dice: 'ponme esta canción varias veces'; y empieza a pegar, o se producen circuitos de cierta audiencia local que empiezan a tener seguidores, luego los agarran los productores, los meten y los insertan en el mercado. Todo a través de la repetición. Es igual que el mecanismo de publicidad"* (hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)

*“Al final, a nivel musical, lo que le gusta a la gente es la canción que suena 50 veces al día... esa es mi canción favorita. Cuando esa canción baja a 48 y otra suba a 51, esa es mi nueva canción favorita” (hombre, miembro adherente, rock-pop)*

El interés de la industria cultural por generar mayores beneficios económicos también conlleva la trivialización de las trayectorias artísticas de los productores simbólicos ligados a ella, situación particularmente notoria en el caso de los medios de comunicación, lo que impide la profesionalización de los músicos.

*"Esa es la televisión. 'Rojo'<sup>91</sup> vendía cientos de miles de discos la gente veía tele y ésta le decía 'compra Rojo, compra Rojo'. Pero los tipos ahora no están en Rojo y la gente no se acuerda de ellos " (mujer, miembro activo, rock-pop)*

Para algunos músicos esta situación conlleva la pérdida de la orientación y la calidad musical en los mismos creadores, en tanto condición necesaria para la inserción en el mercado musical nacional. Para los entrevistados el escenario descrito es consecuencia de una sociedad basada en un sistema económico que privilegia la acumulación económica y las orientaciones del mercado antes que el desarrollo humano.

*“Si ese es el problema de Chile que al final el asunto es feo porque nadie se puede dedicar a ello; y si quieres dedicarte, tienes que hacer música más fea para que a la gente le guste, así que es como un círculo vicioso” (hombre, miembro adherente, rock-pop)*

*“Eso es tan sucio como es el mercado y como es la sociedad en que vivimos, es el reflejo fiel de una sociedad mercantilista en la cual realmente los*

---

<sup>91</sup> Programa de televisión en formato “reality show” cuya premisa es la presentación de una academia artística donde bailarines y cantantes aspiran a desarrollar una carrera en el campo cultural.

*intereses económicos están por sobre los intereses del desarrollo humano”  
(hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)*

Frente al escenario expuesto, los músicos que aspiran a producir obras alejadas de las tendencias de las industrias culturales orientan su labor al desarrollo de circuitos alternativos que permitan sustentar su labor. Las estrategias tienen que ver con el desarrollo sistemático de espacios para la exposición de la producción alternativa, para así generar en el público el hábito de escuchar más allá de las directrices masificadas por los medios.

*“La música que es de propuesta, la música que tiene algún tipo de propuesta cultural, tiene que encontrar sus propios circuitos, circuitos que son suficientemente sólidos como para sostener una cantidad de producción alternativa. En otros países hay diferentes circuitos y cada uno de ellos te permite vivir de tu arte con dignidad, cosa que en este país no pasa”  
(hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)*

*"La formación de audiencias se genera justamente por el hábito, es más lento solamente, pero tiene que existir la oportunidad y la política, una cierta constancia. Gracias a ello hoy en día tenemos público para todo. Nosotros tenemos un festival que ya va en su décimo octavo año de música que supuestamente no le gusta a nadie, pero resulta que llenamos 7 días el Salón Fresno de la Universidad Católica con 900 personas y que no son las mismas todos los días, es la tremenda audiencia" (hombre, miembro permanente, música docta)*

En paralelo a esto, la visión de los músicos respecto a la labor estatal en el desarrollo de las audiencias da cuenta de desaciertos y falencias en el abordaje del acceso a la producción simbólica local. Esto tiene relación con que el financiamiento estatal históricamente se ha enfocado a la creación, dejando de lado la difusión y participación de las audiencias en el mercado de bienes simbólicos. Los entrevistados reconocen en el Estado el deber de generar instancias adecuadas que faciliten el acceso de las audiencias, no

sólo en términos de acceso físico, sino que también en relación a la disponibilidad de las herramientas analíticas que permitan el consumo de las creaciones locales; aunque con la reserva de que la gestión de las mismas descansa idealmente en la sociedad civil (como por ejemplo en grupos comunitarios) haciendo más activa la participación de las audiencias.

*“En las últimas décadas ha habido una falta de sensibilidad hacia la creación, una falta a ratos de inteligencia, de cómo manejar esto temas de la creación desde el punto de vista del Estado. Nos hemos quedado con un stock muy amplio de creación y los canales para su distribución hacia la población han sido poco eficientes en términos de los mecanismos del Estado para hacerlo asequible. Y yo creo que el Estado debería crear más instancias donde los artistas expusieran su arte, y darle a la gente las herramientas para que le guste y vaya” (hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)*

*“Yo creo que el Estado debiera abocarse a producir instancias, lugares, situaciones, medios alternativos a las grandes empresas, al gran comercio. Pero lo ideal sería crear esos espacios y que esos espacios se administraran de manera local, que grupos comunitarios los llevaran a cabo” (hombre, miembro adherente, cantautor)*

Para facilitar el desarrollo de las audiencias, en términos del acceso a códigos interpretativos que permitan el consumo de bienes simbólicos, el ámbito privilegiado de intervención para el Estado es el sistema educativo, área en la que se podría establecer un contrapeso a las orientaciones de los gustos generados por las industrias culturales.

*“Siento yo que el génesis de esta cuestión esta en el sistema de educación, ahí está la base de todo. Y el tipo de enseñanza, la forma de enseñanza es mala, pues solo es lo que el mercado te vende a ti. El Estado es ahí el que debería intervenir, no sólo con fiestas de la cultura, sino que en transmitirle cultura a la gente” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

En términos generales, para los músicos el acceso pasa por la acción del Estado o la de las Industrias Culturales, y sus consiguientes acciones en la relación de los productores simbólicos y las audiencias, privilegiando ya sea la política de Estado o el funcionamiento autónomo del Mercado. Es posible articular las percepciones en un eje definido por la oposición *sector público/sector privado*.

**Sector Público** ————— **Sector Privado**

*Figura 6. Ejes de percepción de los miembros de la SCD en relación con las Audiencias.*

El funcionamiento del campo a partir exclusivamente de los principios del mercado impediría la profesionalización de los músicos a menos que sea bajo los lineamientos “editoriales” de las industrias, los cuales determinan los gustos de gran parte de las audiencias. Nuevamente cobra importancia la homogeneización cultural que impone el mercado. Asimismo, incluso sometándose a los lineamientos de la industria cultural, no se asegura una estabilidad para el creador local: el contenido transmitido por las industrias por medio del mercado es considerado como una moda en acelerada depreciación, por lo que una vez pasado el momento de éxito el artista orientado por un momento de las tendencias del mercado nuevamente queda en una situación precaria respecto a su actividad musical.

Por otra parte, cuando el foco del acceso de las audiencias está mediado por el Estado, nos encontramos en una situación marcada por el asistencialismo –donde las audiencias consumen los bienes que circulan en el mercado cultural a través de los eventos realizados con financiamiento estatal. Sin embargo, los músicos perciben en la labor estatal el potencial de fortalecer un mercado musical nacional a través de la elaboración de políticas de Estado orientadas a la formación de audiencias en el ámbito educativo, permitiendo equilibrar el desarrollo del sector privado con la diversidad de la producción musical local.

VI.7) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC's).

La presente dimensión tiene relación con las percepciones de los entrevistados respecto a la producción y el acceso de los símbolos y bienes simbólicos en el contexto del desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, en particular Internet, donde intercambio de archivos, piratería y la reacción de la industria son algunos de los temas principales que exploran los miembros de la SCD.

Un primer tema relevante tiene que ver con el efecto que el desarrollo de las TIC's ha tenido en el funcionamiento tradicional de la industria cultural. En este sentido, el acceso masivo a copiadotes de compact discs y el intercambio de archivos a través de Internet han sido considerados por la industria (en particular la discográfica) como actos de *piratería* que perjudican la obtención de ganancias económicas. El término *piratería* opera como denominador común en los músicos para referirse a los usos sociales de las TIC's, sin distinguir si se trata de actos que implican lucro económico directo para los involucrados (como la venta de cd's copiados, un acto de piratería en sentido tradicional) o si se trata del intercambio sin lucro entre las partes de archivos digitales por medio de la Internet.

Sin embargo, para los músicos la piratería no es la causante directa del declive de la industria, la que vendría en un proceso autónomo de declive. Los entrevistados sienten que la industria se ha apoyado en la figura de los artistas para defender un modelo de negocios agotado.

*“Cuando la gente de la Industria se queja de que la piratería mató la Industria, la verdad es que no es así. La Industria se venía muriendo sola. Porque no es ‘no mates la música’, es ‘no mates este modelo de negocio’, y tomaron la cara de los artistas para defender su negocio” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

Para algunos de los músicos entrevistados la demonización de los usos de Internet que conlleva el término piratería constituye una actitud retrógrada y reaccionaria frente a una situación considerada como inevitable.

*"No tiene ningún sentido decir hoy día 'no a la piratería'. Para mí esa barrera ya la perdieron, no hay vuelta atrás en eso. Y el que dice otra cosa es como un loco que no quiere que avance el mundo" (hombre, miembro adherente, música electrónica)*

Esto, porque la Internet y sus usos son percibidos positivamente por los músicos, ya que la Red es vista como un espacio de *democratización* y trastoque de las jerarquías tradicionales. En este sentido, Internet es un espacio de distribución del poder.

*"Internet es la raja, yo le tengo mucha fe a Internet como uno de los vehículos a la paz mundial... en mil años más, no sé... pero es un paso que tiene que ver con la democratización... más que eso, es como la distribución del poder" (hombre, miembro activo, rock-pop)*

Algunos de los miembros entrevistados reconocen el efecto que ha tenido el desarrollo de la Internet en la industria discográfica, considerándola un castigo para la última. Sin embargo, no creen que la situación signifique el fin de la industria, y piensan en la posibilidad de generar estrategias beneficiosas para todos los involucrados.

*"Yo creo que de alguna manera es un castigo a la industria discográfica, esto del Internet, sin querer se transformó en eso, pero está en ello la solución de esto... yo creo que se puede encontrar una solución para que nadie pierda y todos ganen" (hombre, miembro activo, rock-pop)*

En relación a lo anterior, los miembros entrevistados apuestan por la complementariedad entre las formas de distribución de las obras musicales de las industrias culturales e Internet, derivada de la democratización del acceso a las herramientas técnicas que facilitan la producción simbólica, posibilitando la omisión de la mediación de la industria cultural en la relación entre productor simbólico y las audiencias. El uso de la Internet para la descarga de archivos no implica una desvaloración del disco como bien deseable: la descarga tiene un carácter más flexible y facilitaría una mayor penetración

debido a su menor costo, mientras que por su parte el disco incorpora contenidos que refuerzan la experiencia de la música. El obstáculo a la complementariedad radica en el poco interés que la industria habría manifestado en el desarrollo de discos con un alto valor agregado, fuera de ser el mero registro de la música.

*"La tecnología ha democratizado un poco el campo de juego, ahora hay un poco menos de 'desigualdad' entre un artista sin sello y uno con sello. Porque puedo competir, puedo poner la música en Youtube, en la página web, imprimir los discos yo mismo y venderlos en las tocatas. Cosas que hace 4, 5 o 10 años atrás no eran posibles, ahora son súper fáciles. De sacar un disco para quien quiera tener un disco, que le gusta tener la obra físicamente, la carátula, los colores y además que tiene la plata; y para quien no tiene ni la plata o que quiere descargar "* (hombre, miembro adherente, hip-hop)

*"La persona que está interesada de verdad en la música y todo lo que eso significa: el hecho de tener una carátula en la mano, un dvd anexo, una historia. Eso está en el original, y por ahí tiene que estar el enganche. Eso significa soltar más plata, y es lo que las industrias no quieren hacer."* (hombre, miembro activo, rock-pop)

Sin embargo, los entrevistados identifican ciertos beneficios directos para la labor de los músicos derivados específicamente de la descarga de archivos. En primer lugar, se reconoce que en la relación con los sellos discográficos los músicos no obtienen ganancias significativas por concepto de venta de discos, por lo que la descarga de archivos no constituye una pérdida de importancia para los entrevistados. Asimismo, la difusión por Internet de la música permite fortalecer las audiencias de los músicos, lo que favorece la asistencia a espectáculos en vivo de los mismos, ámbito que constituiría su principal fuente de ingresos. Finalmente, la difusión por Internet es percibida como un elemento fundamental para una creciente penetración de los mensajes que los autores están interesados en transmitir al público.

*“Acá en Chile es muy raro porque no ganas plata por la venta de discos a no ser que vendas 500 mil trillones de discos, que es casi imposible, es súper difícil vender discos en Chile... así que gracias a Internet al final igual ganas por tocata” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

*"A nosotros no nos desfavorece que la música esté circulando; todo lo contrario, yo me enorgullezco de buscar mi música en Internet porque me doy cuenta que cada día hay más computadores en red que tienen mi música, mi mensaje metido ahí. Y es como una bola de nieve porque no tienes idea quien lo tiene" (hombre, miembro activo, música de raíz gitana)*

Por otro lado, el intercambio de archivos puede servir a los músicos como un indicador real de las preferencias de las audiencias de una manera que subvierte los intentos de la industria cultural por posicionar determinado producto en el mercado.

*"Pero pasan otras cosas con la piratería: hablé una vez con un amigo músico y me decía que hicieron un DVD grabado en el Teatro Teletón, pero también estaba siendo pirateada la presentación de ellos en el Festival de Viña -que es mucho mejor- y el DVD no se vendió. A la gente le gustó la presentación de Viña, entonces, es como una manera real de ver qué es lo que está prefiriendo la gente". (hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

Asimismo, la descarga de archivos cumple una función activa en la labor misma de producción simbólica, ya que facilita el acceso de los músicos a repertorios a los que no pueden acceder por medio de los canales tradicionales de las industrias culturales, enriqueciendo el acervo de símbolos con los cuales pueden desarrollar sus obras. Además, por medio de Internet los músicos tienen acceso a herramientas de software que facilitan la producción de obras musicales. En este sentido, los músicos reconocen que recurren a la “piratería” asociada al intercambio de archivos.

*“Lo que pasa que uno se resiste a ciertos cambios o aceptar hechos que están a la vista, o sea, hasta uno mismo de repente baja música... yo creo que nadie está ajeno a eso, ni nadie puede tirar la primera piedra. Hay cosas que yo se que acá en Chile jamás voy a encontrar. Entonces, busco en Internet y descargo. Además, yo tengo un programa para grabar, pero es pirateado porque el original no me baja de los 500 o 1000 dólares” (hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)*

*“No tengo problemas con la piratería, pero si con eso, con quienes se llevan toda la torta. Para mi mejor que sea la música para todo el mundo. O sea, yo quiero conocer harta música y si tengo que piratear algo lo voy a piratear porque si es la única manera de conocerlo” (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

Un tema de interés es el reconocimiento que realizan los músicos de que si bien Internet permite la democratización del acceso al mercado de bienes simbólicos, poniendo en jaque algunas jerarquías sociales tradicionales, esto no significa necesariamente que no existan relaciones de poder que se reconfiguren en la Red. En efecto, los músicos perciben la emergencia de nuevos poderes que operan sobre la base de Internet, y obtienen beneficios económicos ligados al intercambio de archivos entre pares. Se trataría de los agentes que controlan el acceso a la Red.

Los proveedores de Internet (*Internet Service Providers*, ISP) promocionan sus servicios ofreciendo la oportunidad de descargar archivos de manera aparentemente gratuita. Si bien los usuarios de Internet no perciben necesariamente beneficios económicos directos por las descargas, son los ISP quienes obtienen grandes ganancias por el intercambio de archivos. Por esta razón, para los entrevistados el acceso a Internet es la nueva industria cultural, entendiéndola como un espacio de mediación que lucra de la labor de los artistas sin retribuirles económicamente de manera equitativa.

*“Internet me parece que es lo mejor que le pudo pasar a la música... se democratizó, por lo tanto, muchos grupos que también no podían ser tocados en ninguna parte encontraron un espacio en Internet. Pero se empieza a imponer otro donde el dinero está tan o más presente, que son los proveedores de Internet: los que controlan las avenidas de la información. El negocio es bajar contenido, todos hemos creído que bajar música por Internet es gratis... y no lo es, debes pagar el servicio; sin embargo, la plata que tú pagas no le llega nunca a un autor. Y por eso es que yo digo que tenemos que defender el derecho de autor, pero no como una cuestión así de impedir el acceso a la cultura, porque ese es el verso que han inventado ellos financiando y pagándole campañas a gente” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

*“Me parece que son una gran herramienta los medios digitales, que cada vez es más barato producir la música y producir tu arte, no sólo la música sino que también la industria audio visual; y eso me parece una maravilla, un milagro de la tecnología. Lo que yo creo es que a pesar de eso es que las grandes empresas, las grandes transnacionales de estos medios digitales deberían pagar derechos a las sociedades de gestión por lo que hacen, porque las grandes empresas no se gastan ni uno en esto y les sale absolutamente gratis, y ganan y ganan. Yo creo es que no es el usuario el que tiene que pagar por eso, o sea, el que tiene que pagar por eso son las grandes empresas” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

*"Me encantaría que todo sea gratis y que pagaran quienes permiten que pase de un lado a otro. Ellos debieran pagar, es como una especie de impuesto. Y no haciendo que a la gente le llegue ese cobro: que lo asuma la gente que está lucrando con esto. Si había algo que a mí me molestaba del pirateo o la venta de discos en las calles eran las mafias, pero a mí no me molestaba que mi música estuviera para venderse ahí” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

*“El futuro de eso es bastante claro: la nueva industria cultural va a ser la Internet, la banda ancha y sus proveedores” (hombre, miembro permanente, música de raíz folclórica)*

Finalmente, frente al maniqueísmo de la oposición entre piratería y la protección del derecho de autor que opera en las relaciones entre músicos, industria discográfica e Internet, algunos de los entrevistados se han decidido a explorar nuevas formas jurídicas alternativas al copyright que den cuenta de las transformaciones que las tecnologías imponen al desarrollo del campo musical local. La adopción de Creative Commons y el trabajo con las denominadas *net labels* son estrategias que los músicos elaboran para desenvolverse de manera flexible en el campo musical, de acuerdo a sus intereses, favoreciendo la difusión de sus obras en las audiencias, y sin excluir una eventual relación con los sellos discográficos tradicionales.

*“De alguna forma elegí el camino de la distribución por Internet porque me permite liberarme de eso, o sea, de lo que es la restricción que te imponen los medios de alguna forma. Básicamente los net labels viene a reemplazar al sello tradicional en cuanto a que funciona como el sello tradicional sin las restricciones que te impone el sello tradicional. Asimismo, Creative Commons era la opción que se presentaba para poder distribuir el material libremente, legalmente, con cierto tipo de protección; lo cual no es excluyente de trabajar con copyright y los sellos” (hombre, miembro adherente, música electrónica)*

Las percepciones de los entrevistados referentes a las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones pueden estructurarse en la oposición fundamental *marco jurídico/prácticas sociales*, en la cual cada elemento define un espacio articulado por nuevas oposiciones. Cabe destacar que cada espacio es paralelo a su contraparte, y corresponden a una distinción analítica, donde existe una necesaria correspondencia e interrelación entre las implicancias del desarrollo de estos espacios.

El polo *marco jurídico* define el espacio de las formas jurídicas que regulan la propiedad intelectual y las formas de distribución de las obras afectas a ella. Las visiones de los miembros entrevistados se mueven en la oposición *copyright/alternativas*. En términos generales, los músicos tienen una relación compleja con las licencias económicas derivadas del derecho de autor, sobretodo en lo referente a la participación de las industrias culturales: para los entrevistados es irrelevante la aplicación de las normas del copyright a los usuarios finales de las obras musicales (las audiencias); sin embargo, deben hacerse efectivas con los agentes que obtengan lucro con ellas, donde los agentes que imponen nuevos desafíos son las empresas proveedoras de Internet (ISP). Por otro lado, algunos músicos comienzan a explorar formas jurídicas alternativas que faciliten la difusión por medios digitales de la producción simbólica, como es el caso de Creative Commons.

De manera similar, el polo *prácticas sociales* designa percepciones ligadas a las prácticas de audiencias y productores que el marco jurídico intenta controlar. Las prácticas se articulan en el eje definido por la oposición *compra legal/piratería y usos libres*. Para los músicos la compra legal (la adquisición en términos tradicionales) de registros de sus obras tales como discos –o incluso partituras- si bien no es considerada como algo negativo, no es el principal interés. Desde este punto de vista, el recurso de las audiencias al intercambio de archivos se percibe como un factor que favorece el fortalecimiento de audiencias (sobretodo en términos de asistencia espectáculos en vivo, que es identificada como la principal fuente de ingresos de los músicos). Asimismo, varios de los músicos entrevistados declaran recurrir ellos mismos a la descarga de archivos y programas por medio de Internet.

Al remover las barreras de acceso a los bienes simbólicos, Internet es considerado como un factor de democratización; por ello –y como fue descrito anteriormente- algunos músicos deciden explorar formas de licenciamiento alternativas al copyright que permitan el acceso y uso libres de los usuarios de las producciones musicales.

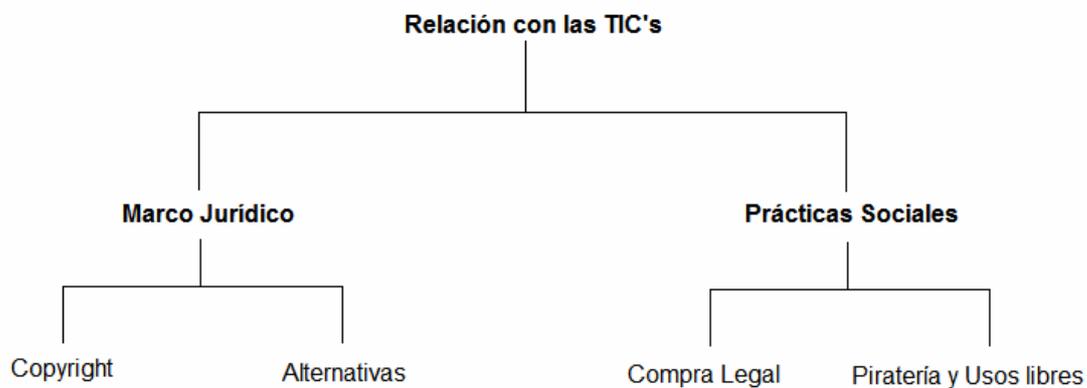


Figura 7. Estructura de la percepción de los miembros de la SCD en relación con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones.

#### VI.8) Percepción de la Función Mediadora de la SCD.

En esta dimensión, los músicos abordan la posibilidad de considerar efectivamente a la SCD como una institución válida como mediadora en las relaciones entre los productores simbólicos y los distintos agentes del campo cultural. En este sentido, se intenta delimitar qué tipo de representatividad puede tener la SCD respecto de sus miembros, en tanto interlocutor válido que articula la acción de un sujeto social, y si, además, esta representatividad puede extenderse a todos los músicos chilenos.

De manera similar a lo manifestado por los músicos en la tercera dimensión analizada, algunos miembros entrevistados perciben que la labor de la SCD va más allá de ser solamente una entidad de gestión de derechos de reproducción. Además de los elementos relacionados con el bienestar social de sus miembros, la acción de la SCD se extendería a la representatividad gremial de los músicos

*“Que más allá de cumplir esa labor de gestión, la SCD también abarca algunos campos que tienen que ver con el tema gremial” (hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)*

En efecto, la gestión colectiva de los derechos es el referente mediante el cual los miembros entrevistados identifican a la SCD con los sindicatos. Mediante la gestión

colectiva los músicos se encontrarían en un mejor escenario para ejercer sus derechos y establecer relaciones con otros agentes del campo cultural como las empresas ligadas a las industrias culturales. En este sentido, la SCD tendría similitudes con las distintas organizaciones gremiales a nivel mundial; sin embargo, existe la observación entre algunos entrevistados de que la SCD no es considerada siempre como un sindicato toda vez que se le denomina *empresa recaudadora*.

*“La gente de repente para poder ejercer un derecho, en el caso de la música, se ejerce a través de la gestión colectiva... es como un sindicato cuando tiene que negociar con una gran empresa... un hombre no puede hacerlo, entonces se agrupan y en torno a eso... bueno, eso es una experiencia, no de la SCD... es una experiencia mundial. Nadie le dice a los mineros empresas recaudadoras, ni a la CUT” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

*“Yo creo que si no fuera por la gestión impecable que realiza, este momento sería muy duro para los músicos y no tendríamos además como cuidarnos de estos cerdos que intentan quitarnos todo” (hombre, miembro activo, rock-pop)*

La representatividad de la SCD no sólo se manifestaría en las relaciones económicas entre los productores simbólicos y las industrias culturales, sino que también tendría una proyección política. En ella, la SCD canalizaría los intereses de los músicos hacia el sistema político, permitiéndoles incidir en el desarrollo del marco jurídico que regula el campo cultural nacional. Asimismo, a través de la SCD los músicos pueden establecer relaciones con otras asociaciones de productores simbólicos en la defensa de sus intereses. En relación a esto, los músicos declaran tener una relación conflictiva con los agentes del sistema político, debido a iniciativas que son percibidas como negativas para los creadores.

*“Aquí hay un malestar tremendo con algunos sectores políticos, también, con el gobierno por algunas indicaciones que se consideran lesivas. Hemos*

*constituido una organización grande de todas las sociedades de gestión, no solamente los músicos, los actores, los escritores, los cineastas, todos... hay un malestar grande y la SCD lo canaliza” (hombre, miembro activo, música de raíz folclórica)*

Estas funciones son tanto más importantes dado que existe el reconocimiento de que la SCD es la única institución musical que apoya efectivamente la labor de los músicos bajo la lógica gremial de los sindicatos.

*“La Sociedad Chilena del Derecho de Autor es la entidad musical más importante que hay en Chile porque no existe otro sostén para el ejercicio musical, o sea, en Chile no hay sindicatos que tengan algún tipo de operatividad en torno a nada. Entonces, como en Chile no existe nada nosotros lo somos todo” (mujer, miembro permanente, rock-pop)*

Debido a este carácter de excepción de la SCD, y a la debilidad de otros agentes de similares características, los miembros entrevistados declaran la necesidad de fortalecer estas instituciones. Para los músicos el agente que debiese asumir esta tarea sería el Estado, pero –y como pudo apreciarse en la dimensión 5- a través de estrategias que fortalezcan el sector sin establecer relaciones de asistencialismo.

*“Yo creo que hay que proteger los sindicatos de artistas, hay que darles recursos, y el Estado debiera hacer eso también... o sea, tener un sector mucho más fuerte y menos asistencialista” (hombre, miembro permanente, cantautor)*

El carácter gremial de la SCD se refuerza con la idea entre algunos músicos de que la SCD tiene una incontestable representatividad derivada de la amplia cantidad de miembros. Además, la SCD estaría al servicio de los músicos por tener una relación de propiedad con la institución, otorgándole mayor legitimidad a las acciones de la misma.

*"La SCD somos nosotros. Somos los artistas los dueños de la SCD. Tenemos abogados y técnicos que nos ayudan a desarrollar el trabajo que se hace aquí, pero somos nosotros; o sea, somos 6 mil socios que son lo músicos profesionales y emergentes de todo este país. Estamos todos, yo creo que más representativo que eso es imposible" (mujer, miembro activa, cantautora)*

*"La SCD son los músicos organizados. Con gente que trabaja para nosotros como abogados, contables y secretarias: eso es la SCD" (hombre, miembro permanente, rock-pop)*

Sin embargo, no todos los músicos miembros de la SCD comparten esta visión de una representatividad y legitimidad absolutas de la institución. En efecto, las críticas a la idea de representatividad de la organización se basan en el reconocimiento de que, en rigor, la SCD no es un sindicato, sino una sociedad privada interesada en la recaudación de fondos. Desde este punto de vista, la SCD incurriría en prácticas de exclusión orientadas a privilegiar la generación de recursos por parte del artista que puedan efectivamente ser administrados por la organización; así, la SCD es percibida solamente como un segmento de los músicos, y es comparada con una logia. En consecuencia, no todos los músicos podrían ser parte de la SCD ni gozar de sus beneficios, lo que resta validez al argumento de la representatividad de los productores simbólicos que plantean algunos miembros entrevistados.

*"Nosotros los músicos no tenemos un sindicato, tenemos sociedad, que de alguna manera también es excluyente porque sus socios pasan primero por un filtro, el Directorio, que finalmente hace un estudio de cuanto realmente es lo que tú como artista estás generando. Porque, finalmente, no es que quepan todos los artistas sino que solamente los que están generando derechos a partir de sus obras. En términos de lo social hay una red, es como logia, estar en la SCD es como ser miembro de los Búfalos Mojados"<sup>92</sup>*

---

<sup>92</sup> Asociación hermética ficticia de la afamada serie de animación televisiva "Los Picapiedras".

*porque hay músicos que están afuera, están marginados, entonces, es una masonería dentro de los músicos, es representativo solamente de un segmento". (hombre, miembro activo, música de raíz gitana)*

*"Puedes creerle 100% a la SCD en el discurso de la protección del derecho de autor, pero los beneficios no son para todos los músicos chilenos, sino solamente los miembros de la SCD y aquellos que trabajan para ella. Entonces, no puedes llegar y pretender que se trata de una organización popular que representa a todos los músicos chilenos". (hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

Finalmente, algunos miembros discuten la capacidad de la SCD para canalizar los intereses políticos de los músicos, o al menos de algunos de ellos. La SCD se muestra inoperante para controlar ciertos usos políticos de las obras registradas, y para estos miembros no existe claridad respecto a si se trata efectivamente de una incapacidad derivada del marco jurídico o si se trata de medidas de cautela tomadas por la SCD para evitar conflictos con determinados sectores del sistema político nacional, lo que indica desconfianza respecto a los intereses declarados por la organización.

*"Hace poco tiempo tuvimos un problema porque estaban ocupando nuestra música en campañas políticas sin nuestra autorización. Fuimos a la SCD a ver la posibilidad de demandarlos y nos dijeron que no se lograría mucho... y tú no sabes si te dicen eso porque no se puede o porque la SCD no quiere problemas con ciertos sectores políticos". (hombre, miembro activo, música de raíz tropical)*

Las percepciones de los entrevistados pueden articularse en un eje definido por la oposición analítica *administración de derechos/representatividad política*.

**Administración  
de Derechos**  
Función Económica  
Relación con las IC's

**Representatividad  
Política**  
Función Social  
Relación con el Estado

Figura 8. Eje de percepción de la Función Mediadora de la SCD.

En el polo *administración de derechos* las percepciones de los miembros identifican a la SCD como un interlocutor válido para mediar las relaciones entre los productores simbólicos y las industrias culturales, cumpliendo una función de carácter económico por medio de su labor de recaudadores de los derechos de autor. Por otra parte, en el polo *representatividad política* se ubican las percepciones de los entrevistados que identifican una función gremial en la labor de la SCD, la cual se liga con la idea de que la organización actúa como un sindicato de los músicos nacionales no sólo ante las industrias culturales, sino especialmente en relación con la defensa de los intereses de los miembros en el sistema político.

Cabe destacar que en la medida que los miembros entrevistados identifican la administración de derechos como factor para definir la función de la SCD se producen cambios en la percepción de la representatividad política de la institución. Esto es particularmente notorio en aquellos miembros que identifican prácticas de exclusión que afectan a los músicos que no generan los recursos económicos considerados necesarios por la SCD, situación que merma la legitimidad de la organización.

VI.9) Modelo Accional (Actancial) de la Producción Simbólica en el contexto de la Globalización.

Sobre la base de las percepciones recogidas y analizadas, es posible elaborar un modelo analítico que articule y sintetice la información entregada por los entrevistados referente a la producción simbólica en el contexto del desarrollo de procesos de globalización. En la elaboración del modelo se intenta incorporar los principales agentes identificados por los músicos, relacionándolos a través de los procesos más significativos para el análisis.

El modelo se encuentra basado en uno de los métodos de análisis estructural desarrollados por Omar Aguilar<sup>93</sup> -en base a una reformulación de Hiernaux de los planteamientos de Greimas y Propp- denominado *modelo accional*<sup>94</sup>.

El modelo accional es un recurso analítico en el cual los elementos se articulan en términos “narrativos” –esto es, generando una estructura dinámica, con historicidad-, donde un *sujeto* busca la consecución de un *objeto* a través de determinados medios (*acciones*, que pueden ir en términos positivos orientadas activamente al objeto, o en términos negativos evitando alcanzar el fin del sujeto. En tal proceso intervienen *ayudantes*, elementos que influyen en las acciones para la obtención del objeto. Tales elementos ayudantes a su vez son enviados por los *destinadores*<sup>95</sup>.

En el presente análisis realizaremos una adaptación del modelo accional -o actancial- para aprehender de una manera más totalizante el proceso de producción simbólica en contextos de globalización. En este sentido, nuestro modelo debe dar cuenta de una gran diversidad de textos y percepciones obtenidas en el estudio, por lo que asumimos la dificultad de otorgar valoraciones positivas o negativas a los distintos elementos y procesos debido a la heterogeneidad de las visiones de los entrevistados. En efecto, un mismo proceso (como por ejemplo, la homogeneización que imponen las industrias culturales) es percibido de forma negativa por algunos miembros de la SCD (en términos de limitaciones a la diversidad y libertad creativa de los músicos) mientras que es identificado como un elemento positivo por otros (ya que facilitaría el proceso de creación al entregar herramientas de probado éxito para la creación).

El rol de *sujeto* en nuestro modelo es ocupado por los *músicos*, en tanto son ellos los agentes que encarnan en su labor los procesos de producción simbólica que son el centro de nuestro estudio. En correspondencia con ello, de manera paralela hemos situado a la *SCD*, ya que constituye un agente que canalizaría los intereses de los músicos. Sin embargo, no se encuentran identificados como un mismo elemento (en el modelo, *músicos* y *SCD* ocupan campos claramente separados) ya que no es posible afirmar que la institución tenga plena representatividad de los agentes encargados de la producción simbólica en el campo

---

<sup>93</sup> Aguilar, 2003 (b).

<sup>94</sup> De acuerdo al profesor Aguilar, una traducción más directa (pero de mayor dificultad idiomática para el español) sería *actancial*. En el presente estudio usaremos ambas traducciones.

<sup>95</sup> *Ibid*, 28-29.

musical. Asimismo, la *SCD* figura en el esquema ocupando una posición de pasaje entre los *músicos* y la totalidad del modelo; esto dado que en gran medida la Sociedad Chilena del Derecho de Autor es percibida como un agente a través del cual sus miembros se relacionan con otros agentes del campo cultural.

El *objeto* en nuestro esquema son las *audiencias*. Habría que precisar que -más que las audiencias mismas- se trata de la relación entre músicos y audiencias, en términos de *recepción* de la producción simbólica. La recepción está caracterizada por procesos de *heterogeneización* y *homogeneización* tanto de las obras de los músicos así como del público que las consume. En este modelo, heterogeneización y homogeneización no consisten en acciones llevadas a cabo exclusivamente por los sujetos del esquema, ya que la relación entre productores simbólicos y las audiencias está mediada por la intervención de los *ayudantes* y sus *destinatarios*.

En el polo de la heterogeneización, el ayudante es la *política pública*, en tanto forma de intervención del destinatario *Estado*. Las percepciones de los entrevistados declaran que uno de los principales espacios de intervención heterogeneizante de la política pública es la educación, en tanto favorecería formación de audiencias diversas, desarrollo de gustos, y la recepción crítica de los mensajes que circulan en los medios de comunicación. Otro aspecto importante de la política pública es la posibilidad de fortalecer los espacios de contacto entre músicos y audiencias (financiamiento a la creación, salas, centros culturales) favoreciendo además la gestión local de estos espacios a manos de las mismas audiencias. Finalmente, en tanto representación (parcial) de los músicos, los entrevistados reconocen como responsabilidad del Estado el fomento a la asociatividad de los productores simbólicos en organizaciones gremiales, a modo de sindicatos artísticos. El aspecto negativo de la acción de la política pública es el riesgo de establecer relaciones de asistencialismo entre los distintos agentes y el Estado, lo que puede llevar también a procesos de homogeneización derivados de las líneas de fomento que la política pública defina (como en el caso de los fondos concursables).

Por otra parte, en lo que respecta a la homogeneización, el ayudante es el *mercado* (en rigor, las orientaciones definidas exclusivamente con criterios de obtención de lucro), y el rol de destinatario es ocupado por las *industrias culturales*. Las industrias culturales establecerían tendencias homogeneizantes de las audiencias a través del control de los

gustos del público, ya que estos son en gran medida definidos por la acción de los medios de comunicación. Asimismo, los sellos discográficos –al controlar los medios de producción de bienes simbólicos, como los registros musicales– imponen trabas al desarrollo de producciones musicales que se ubiquen fuera de los límites de las grandes tendencias a nivel global, las cuales tienen gran penetración entre las audiencias precisamente por la fuerza homogeneizante de los medios. Sin embargo, y como ya fue mencionado, algunos músicos consideran esta situación cómoda para el desarrollo de su labor, y les permitiría insertarse de manera exitosa en el mercado.

Un tema de importancia tiene que ver con el desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones, en particular la Internet. En efecto, algunas de las percepciones consideran que Internet permite establecer relaciones más directas con las audiencias, además de facilitar un mayor repertorio de símbolos con los cuales elaborar sus producciones, lo que la ubicaría en el polo de la heterogeneización. Sin embargo, los entrevistados también reconocen la penetración en la Red de relaciones de poder ligadas al control de los mecanismos de acceso a la misma. En este sentido, la Internet es percibida como la nueva industria cultural, lo que permitiría el desarrollo de nuevos procesos homogeneizantes una vez que el poder de la industria musical se reconfigure exitosamente en las redes digitales.

En resumen, el modelo propuesto rescata los principales procesos descritos por los entrevistados. En él, es posible caracterizar de manera general los espacios en los que se mueven las percepciones de las dimensiones abordadas a lo largo del presente análisis. En términos generales, para los músicos la producción simbólica se caracteriza por una relación con las audiencias que en un contexto de globalización se desarrolla en presencia de la tensión entre procesos de heterogeneización y homogeneización, los cuales son básicamente impulsados respectivamente por las políticas públicas estatales y las orientaciones lucrativas de las industrias culturales. Frente a lo anterior, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor funge como uno de los principales agentes que permite la articulación de los músicos nacionales a estos procesos.

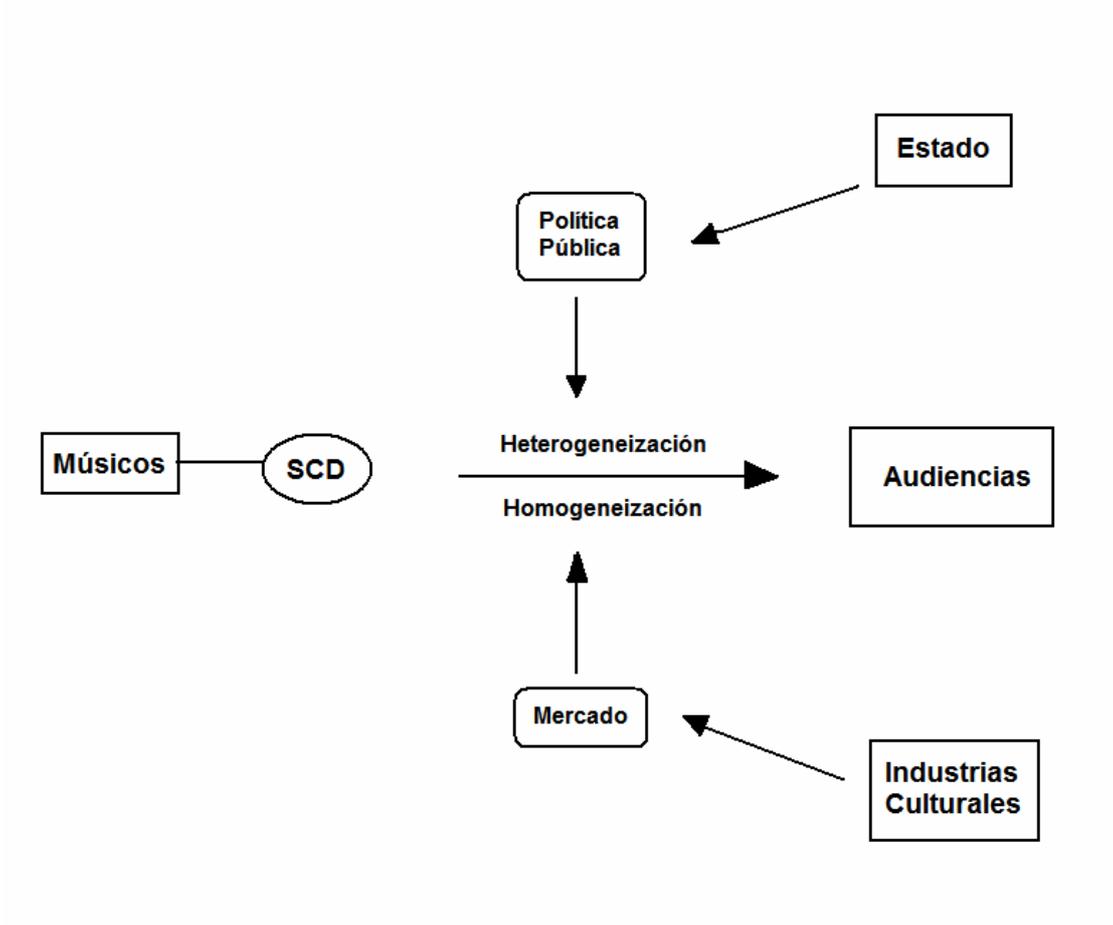


Figura 9. Modelo accional (actancial) de la Producción Simbólica en el contexto de la Globalización.

## VII. Conclusiones del Estudio.

Ya finalizado el análisis de la información recogida en terreno, estamos en condiciones de formular las principales conclusiones de la investigación desarrollada. Para ello, en primer lugar recurriremos a nuestras hipótesis de trabajo, para contrastarlas con los hallazgos del estudio. En segundo lugar, trataremos de articular los resultados del análisis con algunos elementos teóricos de importancia, explorando algunos desafíos de interés para los distintos agentes involucrados en la producción simbólica en contextos de globalización.

La primera hipótesis del estudio es la siguiente:

*Los creadores identificarían en la labor de producción simbólica la interconexión entre procesos de significación y relaciones de poder*

Esta hipótesis se orienta a encontrar en las percepciones de los entrevistados la identificación del ejercicio de violencia simbólica en todo acto de producción simbólica. En este sentido, las conclusiones son complejas: los músicos identifican en ciertas creaciones musicales la transmisión de mensajes que tienden a reproducir las relaciones de poder que existen en nuestra sociedad, generando en las audiencias una actitud pasiva, alienada y acrítica. Para los músicos este tipo de obras son las que tienen mayor figuración en los medios de comunicación, por lo que responden a la defensa de los intereses de los agentes en control de los mismos, reproduciendo en términos generales el sistema económico capitalista. Sin embargo, los entrevistados difícilmente identifican esta reproducción de relaciones de poder en sus propias obras, a pesar de que algunos de los músicos tienen un contacto fluido con los medios de comunicación. Los músicos privilegian para la interpretación de sus obras el rescate de mensajes contrahegemónicos, y perciben a la música popular como un espacio de denuncia del poder antes que de reproducción del mismo.

La segunda hipótesis está formulada de la siguiente manera:

*Los creadores reconocerían una tensión dentro de la labor de producción simbólica en el contexto de globalización. Procesos de significación y relaciones de poder impuestas por el mercado en este sentido serían fuerzas en oposición*

Esta hipótesis apunta a dilucidar si los músicos identifican en la producción simbólica determinados agentes como los impulsores de la reproducción de relaciones de poder, sobretodo si se encuentran relacionadas con el contacto a nivel global entre diversos agentes y la posible imposición de tendencias globales que no respeten las particularidades locales. En relación a ello, los músicos identifican a las industrias culturales como los agentes que ejercen relaciones de poder caracterizadas por la orientación de las industrias al la obtención de lucro que afectan la producción simbólica, la que en sí misma –como en la hipótesis anterior- tiene mayormente un carácter contrahegemónico. Sin embargo, no establecen mayores relaciones profundas entre las imposiciones de las industrias culturales y la introducción de tendencias globales (salvo en el período histórico de la década de 1960, en la que cierto sector de músicos locales canta en inglés). Parece ser que para los músicos la adopción de estilos musicales extranjeros no implica necesariamente la imposición de relaciones de poder simbólico; al contrario, es la base para la reconfiguración y desarrollo de la diversidad de los repertorios locales (*rock chileno, hip-hop chileno, etcétera*). En relación directa con el tema de la globalización, los músicos consideran que en lugar de imponer determinadas tendencias musicales, lo que sucede es más bien un rescate de lo local que permite la inserción en los circuitos globales.

La tercera hipótesis es la siguiente:

*Dada esta tensión entre procesos de significación y relaciones de poder, los creadores (en tanto representantes de las identidades locales que aportan el sustrato simbólico a sus creaciones) percibirían sus relaciones con la industria cultural desde una perspectiva de subordinación. Vale decir, el proceso de creación se percibiría como negativamente limitado por las imposiciones de la industria cultural. En este sentido, el mercado y el*

*consumo como lógicas de constitución de lo cultural en la región serían percibidos como algo negativo*

En relación a esta hipótesis, los entrevistados reconocen su propia producción simbólica como un espacio contrahegemónico en oposición a la reproducción de relaciones de poder simbólico reproducidas por ciertos géneros musicales. Las relaciones de poder serían impuestas por las industrias culturales que ponen en circulación obras musicales en que legitiman el *status quo* del capitalismo. Ahora bien, en sus relaciones con la industria cultural (ya sean los sellos, productoras de eventos o medios de comunicación), los músicos perciben los efectos de relaciones de poder tanto en el ámbito creativo (limitando la circulación de obras de géneros poco rentables o con mensajes demasiado críticos, homogeneizando audiencias y producciones) así como en el laboral (a través de una lógica de trabajo intensiva y agotadora). De manera especial, los entrevistados declaran que este tipo de imposiciones no sólo se encuentra en las industrias culturales, sino también en el Estado. El riesgo de tratar de escapar de esta lógica impuesta por estos agentes puede ser la exclusión dentro del campo cultural a posiciones marginales. Finalmente, el mercado y el consumo como lógicas de constitución del campo cultural –según lo discutido en la sección teórica del documento en base a los planteamientos de Brunner<sup>96</sup>– son percibidos de manera distinta: si bien el mercado como principio de orientación exclusivo del campo cultural es considerado un elemento negativo, el consumo es percibido en cierta medida como la forma de acceso natural de las audiencias a las producciones de los entrevistados.

En este punto es interesante retomar el tema de los límites del concepto de producción simbólica, relacionados con su posible eficacia como dispositivo ideológico que legitima la mercantilización de las actividades simbólicas. De momento, es posible advertir que si bien los entrevistados reconocen al mercado como un espacio adecuado para establecer relaciones con las audiencias (lo que puede leerse como la búsqueda de formas de profesionalización de la actividad musical), no existe en las percepciones estudiadas la legitimación de las orientaciones mercantiles como estrategia válida para desenvolverse en el campo musical. Al contrario, existe la percepción de la condición subordinada de la labor del músico, el cual es visto como sometido a relaciones de explotación por parte de las

---

<sup>96</sup> Brunner, 2005.

industrias culturales y el Estado, agentes que se valen de la precarización del trabajo musical como herramienta de anclaje para mantener inmovilizados a los productores en su posición subalterna. Asimismo, la homogeneización del trabajo musical operada por estos agentes puede descansar en una legitimidad *impuesta desde arriba* para una *producción simbólica orientada al entretenimiento acrítico*, toda vez que los mensajes musicales y líricos son filtrados antes de su circulación en el mercado de bienes simbólicos.

La última hipótesis de nuestro estudio es la siguiente:

*Los creadores perciben a la SCD como una institución legítima que articula eficientemente sus intereses como grupo social (en el escenario crecientemente global de la producción simbólica) con las presiones impuestas por la lógica del mercado.*

Respecto a la legitimidad de la SCD, las opiniones de los miembros entrevistados son divergentes. Para algunos miembros la SCD consiste en la principal y más representativa organización del campo musical nacional, articulando los intereses de los músicos y otorgándoles el piso institucional para canalizar la acción de los creadores en tanto grupo social frente a otros agentes del campo cultural. Sin embargo, para otros miembros, la SCD también se orienta a partir de una racionalidad económica, estableciendo filtros que marginan a un sector de los músicos nacionales; y para algunos de los entrevistados también parece ceder a determinantes políticos con el fin de evitar conflictos. La producción simbólica, al igual que con el Estado y las industrias culturales, parece operar en su reducción economicista toda vez que la SCD privilegia la recaudación económica por sobre sus potencialidades de canalización de los intereses políticos de sus miembros. En este caso, la institución se autonomiza y busca su propia reproducción en términos político-económicos, relegando los procesos de significación musical a un segundo plano. Estas ideas tienen relación con una percepción generalizada en el campo cultural de la ineficacia de las instancias institucionalizadas de asociatividad para los productores simbólicos<sup>97</sup>, basadas en la percepción de que las dirigencias de tales

---

<sup>97</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2004: 109-110.

organizaciones no socializan la toma de decisiones y buscan la satisfacción de intereses de una cúpula en desmedro de la totalidad del gremio.

Existen, por lo demás, algunas consideraciones finales que conviene explorar en relación a los hallazgos del análisis realizado, las que tienen que ver con los aportes de los mismos a la discusión teórica que fundamenta el presente estudio.

Un punto de gran interés tiene que ver con los alcances del concepto de *popular*. En relación a ello, cabe destacar que la definición de música popular que utilizan los músicos se define en términos de oposición estructural en relación a la música *elitista*. Esta idea refuerza el potencial de reflejo y denuncia política de la música popular, ya que es interpretable como una oposición –al menos en términos analíticos- al espacio hegemónico constituido por la elite que concentra el poder<sup>98</sup>. En este sentido, un estilo musical como el *hip-hop* se encuentra en directa oposición con la música *docta*, representan realidades sociales distintas y, muchas veces, intereses divergentes.

En este sentido, se abren interesantes desafíos relacionados con la dilucidación de los espacios musicales populares que se abren a partir de la apropiación y síntesis de los repertorios musicales locales y globales por los músicos, o por una parte de ellos que aspira a constituirse como un sujeto que en términos relacionales puede identificarse como popular. Un ejemplo de ello es el músico que declara utilizar en sus obras tanto el *hip-hop* así como la tradición musical latinoamericana. Si bien no tiene mayor sentido elaborar un inventario de los elementos que definen la identidad musical latinoamericana (puesto que las identidades más que un elemento, son un proceso histórico sin origen determinado), es ilustrativo observar la síntesis, lo que permite a algunos músicos declarar acertadamente que con el tiempo, la apropiación de repertorios simbólicos produce una nueva configuración cultural que bien puede llamarse *local* (es el caso de la entrevistada que habla de *rock chileno*, *reggae chileno*, etcétera).

De esta manera, y retomando lo planteado en la discusión teórica en relación a los conceptos de *hibridación* y *mestizaje* (tomados de García Canclini<sup>99</sup> y Gruzinski<sup>100</sup>, respectivamente), los músicos –en su calidad de productores simbólicos- cumplen el rol de

---

<sup>98</sup> Hall, 1984; Gramsci, 2004.

<sup>99</sup> García Canclini, 2001.

<sup>100</sup> Gruzinski, 2000.

*mediadores culturales*, al establecer nexos entre los sistemas simbólicos de sociedades a veces radicalmente distintas, generando obras de naturaleza ineludiblemente híbrida.

Asimismo, el par conceptual *homogeneización/heterogeneización* ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de nuestro estudio. En efecto, existen dificultades en el desarrollo de alternativas musicales frente a la imposición de determinadas tendencias por las industrias (homogeneizando la producción musical)<sup>101</sup>, donde el control de los medios de producción de bienes simbólicos les otorga el privilegio de negarse a grabar o distribuir ciertos repertorios, lo que encarece la producción de los mismos –cuando se logran producir- debido a sus mayores riesgos en términos de penetración en el mercado, dándole a cierto tipo de obras el carácter de elitista. Esto, naturalmente, tiene una correspondencia con el efecto que las industrias generan en las audiencias por medio del control de la difusión, y por ello, de los gustos del público (generando lo que Appadurai<sup>102</sup> denomina *fetichismo del consumidor*, vale decir, la imposición de un modelo de consumo ideal). En este sentido, estamos frente a uno de los espacios donde mejor se pueden observar las relaciones de poder simbólico, toda vez que los repertorios estandarizados responden a tendencias construidas por las industrias culturales a nivel global, desdeñando y relegando a espacios marginales-elitistas las manifestaciones musicales locales.

Cabe destacar, de todas formas, que si bien en el presente estudio los entrevistados no reconocen directamente imposiciones de repertorios como una característica específicamente ligada a la globalización, esto no inhabilita la permanente tensión entre la homogeneización y la heterogeneización. Recordemos lo planteado por Appadurai al respecto: existe una *dinámica de escala* en las relaciones entre lo homogéneo y lo heterogéneo, sus fricciones se encuentran no sólo entre los grandes polos de lo local y lo global, sino que también aparecen dentro de las definiciones de lo local. En ese sentido, los músicos apuestan a una rápida apropiación y resignificación a nivel local de los repertorios simbólicos que la globalización pone a su alcance, posicionándolos en la condición de mediadores simbólicos ya descrita y posibilitando su inserción en espacios globales.

Otro tema interesante tiene relación con el papel del Estado. Respecto a la labor estatal los músicos solicitan más recursos, mayor equidad en la distribución de los mismos,

---

<sup>101</sup> Busquet, 2003.

<sup>102</sup> Appadurai, 2001.

pero a la vez un menor asistencialismo. Se aspira a superar las barreras burocráticas para asegurar un mayor acceso a los recursos, y una actitud menos paternalista que favorezca la iniciativa privada pero sobretodo la de la sociedad civil en la generación y gestión de recursos e instancias de participación y toma de decisiones. El Estado chileno debe asumir los desafíos que las nuevas circunstancias sociales han planteado (en especial con respecto a las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones), desde una perspectiva que surja de los usos sociales antes que de definiciones que –para los músicos- son en gran medida obsoletas. Asimismo, los músicos ven en el Estado un actor privilegiado en términos institucionales para la inserción en circuitos globales de la producción simbólica local. En un contexto (como el descrito hace ya un buen tiempo por Castells<sup>103</sup> y Garretón<sup>104</sup>) donde el poder de intervención y la legitimidad de los Estados Nacionales se ve disputada por los cambios tecnológicos y la emergencia de poderes transnacionales que escapan a las formas de regulación tradicionales, sería interesante explorar qué tipo de alianzas transnacionales se han establecido y pueden seguir celebrándose entre los Estados Nacionales y los productores locales para contrarrestar las tendencias homogeneizantes que impone la industria cultural.

Por otra parte, es cierto que el presente estudio se ha enfocado intencionalmente hacia el área de la producción simbólica. Sin embargo, esto no significa que deba ignorarse a los receptores finales tanto de los mensajes así como de los bienes simbólicos producidos. En efecto, un tema fundamental en el análisis ha sido la percepción de los músicos respecto a las audiencias. La visión de los entrevistados respecto de las audiencias no es demasiado entusiasta, pues consideran que el público depende demasiado de las industrias culturales para la formación de sus gustos. Para los músicos que participaron del presente estudio, una de las vías para solucionar esta situación es el fortalecimiento de las audiencias por medio de políticas públicas de educación que entreguen las competencias interpretativas a los públicos que le permitan aprehender la diversidad de manifestaciones simbólicas de nuestra sociedad. En este sentido, podemos afirmar que las audiencias locales se encuentran en la *disyuntiva entre el mercado y la educación*. Hoy, finalizando el año 2009 y en plena crisis económica, nuestras carteleras se encuentran llenas de espectáculos musicales extranjeros

---

<sup>103</sup> Castells, 1999.

<sup>104</sup> Garretón, 2000.

donde el costo de algunas entradas supera con creces el salario mínimo en nuestro país. ¿Serán nuestras audiencias capaces de equilibrar el desarrollo económico y el cultural, articulando gustos tanto locales como globales?.

En relación al desarrollo de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, si bien no existe un consenso respecto a las denominaciones que tienen las distintas prácticas relacionadas con el intercambio y descargas de contenido a través de Internet (*piratería* se usa indistintamente para indicar tanto la descarga por parte de un usuario con fines particulares así como la actividad de lucrar con los mismos bienes), existe una valoración distinta para estas actividades: hay una percepción negativa del lucro obtenido por medio del intercambio de contenidos, aplicable a las copias piratas de soportes físicos (como discos compactos copiados y vendidos en las calles) y extensible a los proveedores de Internet, que obtienen beneficios económicos al facilitar las redes para el intercambio. Por otro lado, el intercambio entre usuarios es visto como positivo en la medida que favorece la asistencia a los espectáculos en vivo de los artistas locales, y contribuye a enriquecer el acervo cultural de la sociedad; de hecho, algunos miembros reconocieron que cuentan con copias ‘informales’ tanto de música así como de programas informáticos ligados a su labor como artistas. Estas percepciones, sin embargo, se contradicen con las acciones que la dirigencia de la SCD ha realizado en el marco de las modificaciones a la ley de propiedad intelectual actualmente discutidas en el Congreso Nacional: la SCD intenta restringir el intercambio de archivos por Internet, e incluso ciertos usos de los bienes simbólicos que pueden ser considerados como *usos justos* (como el uso con fines educacionales, reproducción en espacios domésticos sin fines de lucro, etc).

Los planteamientos de Lévy<sup>105</sup> y Lessig<sup>106</sup> aquí son de gran importancia para instalar la necesidad de modificar las concepciones éticas y el marco jurídico vigente –tanto en el Estado, en las industrias culturales y en la SCD- para dar cuenta de los cambios sociales que produce la tecnología, y de esta forma evitar poner freno al desarrollo cultural de nuestras sociedades en la búsqueda de beneficios económicos. Lessig cree en la posibilidad de articular ambos tipos de desarrollo al alero de las transformaciones tecnológicas. Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones: para los músicos no

---

<sup>105</sup> Lévy, 2004.

<sup>106</sup> Lessig, 2004.

existe la idea de que la descarga para el usuario sea una actividad gratuita, ya que para ellos existe un pago realizado al proveedor de Internet. En efecto, existe la percepción de que de existir una violación de los derechos de los creadores, no correspondería a los usuarios, sino que a las empresas que controlan el acceso a Internet. El tema central aquí tiene que ver con las formas de propiedad en la sociedad de la información: Terranova<sup>107</sup> nos recuerda que detrás de la aparente horizontalidad de Internet existen prácticas de expropiación del plusvalor de los músicos, ejercidas no por el usuario (el cual muchas veces es también una víctima de ellas), sino que por empresas que adaptan su modelo de negocios al espacio virtual. Efectivamente, *Internet es la nueva industria cultural*, con los beneficios y dificultades que tal característica conlleva. Lo importante, en términos de relaciones de poder, es la superación de lo que Appadurai llama *fetichismo de la producción*, el enmascaramiento de la existencia y concentración de un capital de carácter translocal, que ha encontrado un nuevo nicho en la Red.

El último tema relevante tiene que ver con los desafíos para la SCD en relación a las percepciones analizadas en el estudio. Los músicos reconocen la gestión impecable de la SCD en el ámbito de la recaudación de los derechos de autor, algunos dándose por satisfechos con ello. No obstante, muchos miembros consideran que la SCD cumple un importante rol en el bienestar de los músicos a lo largo de su carrera, facilitándoles el acceso a salud, previsión, oportunidades laborales, préstamos financieros, etcétera. En virtud de lo anterior –y como se ha comentado anteriormente–, algunos de los entrevistados consideran que la SCD cumple una importante función de carácter gremial, ya que actúa como interlocutor válido a nivel económico con las industrias culturales, y también a nivel político al posicionar los intereses de los miembros en relación con el Estado. Desde este punto de vista, la SCD es, como planteamos al comienzo del estudio y en la propuesta de modelo accional para el análisis, una verdadera *bisagra institucional* que media en las relaciones entre los músicos y los distintos agentes y procesos del campo musical nacional.

Sin embargo, la legitimidad de la SCD es cuestionada por los entrevistados por la existencia de prácticas de exclusión en relación al reclutamiento de miembros, y por la aparente parcialidad con la que enfrenta ciertos conflictos de carácter político; esto permite pensar que la SCD no es una emanación de los músicos nacionales, sino una institución con

---

<sup>107</sup> Terranova, 2000.

amplio margen de autonomía y con una agenda política propia donde la apelación a los músicos nacionales es un recurso de justificación de su existencia pero no un interés real. En consecuencia, los desafíos de la SCD tienen que ver con hacer transparente sus lineamientos políticos (de haber alguno) y generar canales más eficientes de información y participación de los miembros.

Otro desafío tiene que ver con la forma en que logra asegurar la representatividad de los músicos en tanto grupo social, vale decir, cómo genera estrategias de incorporación y gestión donde la maximización de ganancias probablemente no sea el criterio más gravitante para la selección de nuevos miembros. Lograrlo ampliaría las bases que garantizan la legitimidad interna de la institución para posicionarse como interlocutor político válido, otorgándole además un mayor peso en las relaciones con otros agentes. Lo interesante es que, de llevarse a cabo exitosamente medidas orientadas a enfrentar estos desafíos, es bastante probable que la SCD deje de ser una sociedad dedicada a la recaudación y pase a constituirse como una organización gremial en términos más tradicionales, como la Central Unitaria de Trabajadores. ¿Cómo lograr una representatividad incontestable de los músicos sin perder la eficiencia en la gestión y manteniendo la flexibilidad necesaria como para adaptarse a las aceleradas transformaciones que plantea la globalización? Tal es la pregunta que queda abierta a futuras investigaciones y para el desarrollo de planes y estrategias en la misma Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Para concluir el estudio, es pertinente recordar que el fortalecimiento de la dimensión cultural de las sociedades constituye un factor fundamental para el desarrollo de las mismas. Desde este punto de vista, la cultura no es un elemento abstracto e inasible, y su estudio e intervención exige el conocimiento de los cruces entre cultura, política y economía, dibujando un espacio social en el que agentes reales se desenvuelven. Creemos necesario el equilibrio entre los distintos agentes del campo cultural nacional, lo que implica el develamiento de las relaciones de poder que se producen y reproducen en el desarrollo histórico de los contactos entre los actores involucrados. En el escenario contemporáneo de nuestras sociedades, marcado por procesos de globalización que transforman aceleradamente las estructuras, significados y prácticas de los distintos campos de nuestra sociedad, es nuestro desafío el reconocer los obstáculos y potencialidades que

traen los cambios sociales que experimentamos, con el fin de tomar las riendas de los mismos y orientarlos para beneficio, ¿por qué no decirlo?, de la humanidad. Esperamos que el presente estudio constituya un aporte a favor de ese proyecto.

## ANEXOS

### A. Construcción del Instrumento.

Sobre la base de los conceptos trabajados en el marco teórico de la investigación, que giran en torno a la dupla de conceptos Producción Simbólica y Globalización, es posible identificar las dimensiones y subdimensiones a partir de las cuales se estructuraran las preguntas que componen el instrumento a utilizar en las entrevistas en profundidad.

En primer lugar, agruparemos de manera diferenciada las dimensiones a partir del concepto de Producción Simbólica y por otro lado el de Globalización. Debemos observar, que tales conceptos se encontrarán necesariamente relacionados en ambas dimensiones, y que como temática transversal se encontrará constantemente la referencia a la SCD.

#### 1.- Producción Simbólica

- Temáticas y herramientas trabajadas en la producción simbólica: Corresponde a las temáticas y herramientas formales que de diversas formas abordan los creadores en su labor. Sus subdimensiones son:
  - Temáticas y herramientas líricas.
  - Temáticas y herramientas musicales.
- Relaciones de poder simbólico en la producción artística: Corresponde a la percepción de los creadores respecto a las correspondencias entre las temáticas y herramientas formales de su oficio con orientaciones locales o de carácter global, y de cómo estas pueden responder a imposiciones simbólicas del mercado o la industria discográfica. Sus subdimensiones son:
  - Orientaciones locales.
  - Orientaciones globales.
  - Dependencias e independencias simbólicas (heterogeneización u homogeneización de valores).
- Función de la SCD en la producción simbólica especializada: Corresponde a la percepción que poseen los creadores respecto a la labor de la SCD en relación directa al desempeño de la producción simbólica. Fundamentalmente se apunta aquí

a reconocer una concepción de la SCD desde una lectura orientada al campo cultural local, amparando la labor creativa (capacidad de formación, trabajo o servicios) en beneficio del artista. Sus subdimensiones son:

- Función laboral (generación de ingresos, derechos de autor o posibilidades de trabajo).
- Función formativa (educación artística).
- Función servicios sociales (salud, previsión, etc).
- Problemas y desafíos de la función de la SCD.

## 2.- Globalización

- Relación con la industria cultural: Corresponde a las relaciones que sostienen los creadores con la industria cultural y el mercado, tanto como canales de inserción en el campo cultural nacional y mundial así como fuentes de imposiciones y límites a la producción misma; desde un punto de vista simbólico pero también laboral. Sus subdimensiones son:
  - Dependencias o independencias simbólicas (imposición de géneros, temáticas o herramientas formales).
  - Dependencias o independencias laborales (imposiciones de ventas, presentaciones, publicidad, relaciones laborales).
- Relación con el Estado: Corresponde a las relaciones que sostienen los creadores con la institucionalidad del Estado. Sus subdimensiones son:
  - Legislación Cultural
  - Fuentes estatales de financiamiento.
  - Incentivo a la inserción en el campo cultural nacional e internacional.
- Relación con las audiencias: Corresponde a la relación de la producción simbólica con sus audiencias en términos de consumo a través de un mercado cultural, y la posibilidad de una democratización en el acceso a la cultura. Sus subdimensiones son:
  - Acceso y participación a través del mercado, o alternativas.
  - Relación Estado/Audiencias (sistema educativo, festivales culturales)

- Relación Industria Cultural/Audiencias (precios, homogeneización del de la oferta)
- Relaciones con las Tecnologías de la Información y la Comunicación: Tiene relación con el efecto en la producción simbólica de las TICs. Sus subdimensiones son:
  - Internet como plataforma de producción y difusión.
  - Derechos de Autor y Piratería.
- Función mediadora de la SCD. Tiene relación con la forma en la que la SCD abre su campo de acción para mediar entre los productores simbólicos, e incluso representarlos corporativamente, y los diversos agentes del campo cultural nacional e internacional.
  - Función de la SCD respecto a las industrias culturales.
  - Función de la SCD respecto a la labor estatal.
  - Función de la SCD respecto a las audiencias.
  - Función general de la SCD como interlocutor.

B. Instrumento.

<b>Dimensiones</b>	<b>Subdimensiones</b>	<b>Preguntas</b>
I. Temáticas y herramientas trabajadas en la producción	a. Temáticas y herramientas líricas.	1.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas privilegias tú al momento de escribir la letra de una canción?
		2.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas crees que se privilegian actualmente en Chile al momento de escribir la letra de una canción?
	b. Temáticas y herramientas musicales.	3.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas privilegias tú al momento de componer música?
		4.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas crees que se privilegian actualmente en Chile al momento de componer música?
II. Relaciones de Poder Simbólico en la producción artística	a. Orientaciones locales.	5.- ¿Cómo piensas tu creación en términos de su correspondencia con la cultura local?
	b. Orientaciones globales	6.- ¿Cómo piensas tu creación en términos de su relación con culturas extranjeras, o más globalizadas?
	c. Dependencias e independencias simbólicas.	7.-¿Crees que tu creación guarda alguna relación con el contenido que se distribuye por los medios, o se plantea como alternativa a ellos?
		8.- ¿Cuál sería tu diagnóstico respecto al escenario actual de la producción musical respecto a la relación con lo local, lo global, y la influencia de los medios?
III. Función de la SCD en la producción simbólica especializada.	a. Función laboral.	9.- ¿Qué rol le otorgas a la SCD en el desempeño profesional de los músicos?
		10.- ¿En qué aspectos destaca la SCD como generador de ingresos para los músicos?
	b. Función formativa.	11.- ¿Cuál crees tú es la importancia de la SCD en términos de formación y perfeccionamiento de músicos?
	c. Función servicios sociales.	12.- ¿Qué rol crees tú que cumple la SCD respecto al apoyo en términos de servicios sociales a los músicos?
	d. Problemas y desafíos de la función de la SCD.	13.- ¿Crees que existen desequilibrios en la distribución y acceso de los diversos socios a los beneficios que administra la SCD?
		14.- ¿Qué desafíos identificas en la función de la SCD respecto al apoyo de la labor de los músicos?
IV. Relación con la industria cultural.	a. Dependencias o independencias simbólicas.	15.- ¿Qué tipo de condiciones a la creación en términos de herramientas y contenidos impone la industria cultural ligada a la música?
	b. Dependencias o independencias laborales.	16.- ¿Qué tipo de condiciones en el ejercicio de la labor de músico (fuera del proceso creativo) impone la industria cultural ligada a la música?
		17.- ¿Qué beneficios y dificultades -económicos o de otra índole- identificas en las relaciones entre los músicos y las industrias culturales ligadas a la música?

V. Relación con el Estado	a. Legislación Cultural	18.- ¿Cuál es tu percepción respecto al marco jurídico que regula el proceso de producción musical, desde la creación a su consumo por la audiencia?
	b. Fuentes de financiamiento.	19.- ¿Qué opinas de la labor del Estado como fuente de financiamiento -por medio de fondos- para la producción musical?
		20.- ¿Qué dificultades, desequilibrios y desafíos identificas en el financiamiento estatal?
	c. Incentivo a la inserción en el campo cultural nacional e internacional.	21.- ¿Crees que la labor estatal permite la constitución de un campo musical nacional estable?
		22.- ¿Crees que la labor estatal permite la incorporación de los músicos chilenos en el escenario internacional?
VI. Relación con las audiencias	a. Acceso y participación.	23.- ¿Cuál es tu percepción de la primacía del Mercado como forma de acceder a la música?
		24.- ¿Qué formas alternativas crees posibles para el acceso y participación de las audiencias con la creación musical?
	b. Relación Estado/Audiencias.	25.- ¿Cómo concibes la labor del Estado en la formación de audiencias, tanto a nivel educativo como a nivel de acceso al consumo?
	c. Relación Industria Cultural/Audiencias	26.- ¿Cómo calificarías los precios de los productos musicales que vende la industria?
		27.- ¿Crees que la industria cultural favorece el desarrollo de una audiencia diversa y tolerante?
	VII. Relaciones con las TICs.	a. Internet como plataforma de producción y difusión.
b. Derechos de autor y piratería.		29.- ¿Cuál es tu percepción respecto a la piratería en el marco de los Derechos de Autor?
VIII. Función mediadora de la SCD.	a. Función de la SCD respecto a las industrias culturales.	30.- ¿Qué beneficios y dificultades conlleva la gestión colectiva de los derechos de autor a través de la SCD?
	b. Función de la SCD respecto a la labor estatal	31.- ¿Crees que la SCD se alinea más respecto a los músicos o respecto a la labor estatal?
	c. Función de la SCD respecto de las audiencias	32.- ¿Cómo calificarías la relación de la SCD con las audiencias?¿es una relación positiva y favorable para los músicos?
	d. Función general de la SCD como interlocutor.	33.- ¿Crees que la SCD sea un interlocutor válido de los intereses de los músicos frente a las instancias estatales, empresariales y de la sociedad civil, manejando conflictos o articulando estrategias conjuntas?

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Omar. "Campo y sistema en la teoría sociológica". En *Revista de Sociología* N° 17. Santiago: Universidad de Chile, 2003 (a).

\_\_\_\_\_. *Manual de análisis estructural de contenido*. Santiago: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile; 2003 (b).

\_\_\_\_\_. "Trabajo e interacción: la crítica de Habermas a Marx". En *Revista de la Academia* N°3. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano; 1998.

ALONSO, Luis. "Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa". En DELGADO, Juan Manuel; GUTIÉRREZ, Juan. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

APPADURAI, Arjun. *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa. 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa, 2000.

BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Editorial Taurus, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual –itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S.A, 2000 (a).

\_\_\_\_\_. *¿Qué significa hablar?*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

\_\_\_\_\_. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Madrid: Editorial Grijalbo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: UBA/Eudeba, 2000 (b).

BRUNNER, José Joaquín. *Con ojos desapasionados (Ensayo sobre la cultura y el mercado)*. 2005. (Versión digital en [www.brunner.cl](http://www.brunner.cl)).

BRUNNER, José Joaquín; CATALÁN, Gonzalo. *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago: FLACSO, 1985.

BUQUET, Gustavo. "Música *on line*: batallas por los derechos, luchas por el poder". En BUSTAMANTE; Enrique. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa, 2003.

CANALES, Manuel; BINIMELIS, Adriana. "El grupo de discusión". En *Revista de Sociología* N. 9. Santiago: Universidad de Chile, 1994.

CANALES, M. PEINADO, A. "Grupos de discusión". En DELGADO, Juan Manuel; GUTIÉRREZ, Juan. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

CASTELLS, Manuel. *Globalización, Identidad y Estado en América Latina*. Santiago: PNUD, 1999.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología". Versión digital en [www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm](http://www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm)

CEPAL. *La transformación productiva 20 años después. Viejos problemas, nuevas oportunidades*. Santiago: Naciones Unidas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Políticas Públicas para el desarrollo de sociedades de la información en América Latina y el Caribe*. Santiago: Naciones Unidas, 2005.

CHAPARRO, Enrique. "Introducción". En BUSANICHE, Beatriz *et al.* *MABI: monopolios artificiales sobre bienes intangibles. Los procesos de privatización de la vida y el conocimiento*. Córdoba: Ediciones Fundación Vía Libre, 2007.

COBO, Cristóbal; PARDO, Hugo. *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona/México DF: Grup de Recerca d'Interaccions Digitals, Universitat de Vic. FLACSO México, 2007.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CHILE. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Santiago: 2005.

\_\_\_\_\_. Departamento de estudios y documentación. *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.

FALETTO, Enzo. "La Dependencia y lo Nacional Popular", En *Revista de Sociología* N° 17. Santiago: Universidad de Chile, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

\_\_\_\_\_. "Introducción". En GARCÍA CANCLINI, Néstor; MONETA, Carlos Juan (coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Editorial Grijalbo, 1999.

\_\_\_\_\_. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI editores, 2005.

GARRETÓN, Manuel Antonio. *La sociedad en que vivi(re)mos: introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El consumo musical chileno”. En CATALÁN, Carlos; TORCHE, Pablo. *Consumo cultural en Chile: Miradas y Perspectivas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Estadísticas, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Antología* (selección de SACRISTÁN, M.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

GRIMSON, Alejandro. “Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina”. En MATO, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.

GRUSZCZYNSKA, Anna. *El poder del sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995.

GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.

\_\_\_\_\_. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

HALL, Stuart. “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”. En *Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2004.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. En Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica, 1984

HEBDIGE, Dick. *Subculturas. El significado del estilo*. Barcelona : Paidós, 2004.

HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto. *et al. Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill, 1991.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. *Digital Music Report 2007*. Londres: IFPI, 2007.

\_\_\_\_\_. *Digital Music Report 2009*. Londres: IFPI, 2009.

KATZ, Jorge. *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*. Santiago: CEPAL, 2006.

LESSIG, Lawrence. *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York: The Penguin Press, 2004.

LÉVY, Pierre. *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington: Organización Panamericana de la Salud, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1987.

MASSANARI, Adrienne; SILVER, David. (eds). *Critical Cyberculture Studies*. New York: New York University Press, 2006.

MATO, Daniel. (coord). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2001.

MATO, Daniel. "Cultura, comunicación y transformaciones sociales en tiempos de globalización" En MATO, Daniel; MALDONADO FERMÍN, Alejandro. *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas Latinoamericanas*. Caracas: CLACSO, 2007.

OBSERVATORIO OIC. *La industria del disco: Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Secretaría de la Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.

OCHOA, Ana María. "Políticas culturales, academia y sociedad". En MATO, Daniel. (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.

PALOMINOS, Simón *et al.* *Música en Tensión: Producción Simbólica en Tiempos de Globalización*. Santiago: Consejo de Fomento de la Música Nacional, 2009.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

QUIJANO, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

RICOEUR, Paul. "Estructura, palabra, acontecimiento". En Greimas, A.J. *Estructuralismo y Lingüística*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1969.

RÍOS, Alicia. "Los estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina". En Mato, Daniel. (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.

SAAVEDRA, Juan. *Sujetos populares y exclusión digital: notas de investigación*. México DF: Actas del I Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación CTS+I, 2006.

SCHULTZ, Margarita. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago: Facultad de Artes-Universidad de Chile, 2002.

SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

SHAW, Ian F. *La evaluación cualitativa. Introducción a los métodos cualitativos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

SUNKEL, Guillermo. "Una mirada otra. La cultura desde el consumo". En Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.

SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR. *Estatutos SCD*. (Versión digital en [www.scd.cl](http://www.scd.cl)).

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 1989*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 1991*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 1992*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 1993*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 1999*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 2001*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 2003*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 2004*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Anual 2006*. Santiago.

\_\_\_\_\_. *Memoria Cultural 1997/1998*. Santiago.

TERRANOVA, Tiziana. "Free Labor. Producing culture for the digital economy". En *Social Text* 63, Vol 18, N° 2. Durham: Duke University Press, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press. 1977.

\_\_\_\_\_. *The Sociology of Culture*. New York: Schocken Books, 1982.