



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

La toma de posiciones en el campo del trabajo musical

*Discursos docentes de la Escuela Superior de Jazz en
Santiago de Chile*

Tesis para optar al título de Sociólogo

Roy Ananías Gray

Profesor guía: Miguel Urrutia Fernández

20 de Junio, 2019

Santiago de Chile

*A mis padres, Paula y Roy
Gracias a ellos hice esta tesis*

*A William Moroso, alias “El Chuncho”
Un verdadero héroe de esta facultad*

Contenido

Resumen.....	5
1. Antecedentes empíricos.....	6
1.1. <i>El sector cultural como un sector productivo en Chile</i>	7
1.2. <i>Realidad del sector cultural y los trabajadores de la cultura en Chile</i>	7
1.3. <i>Estado actual del trabajo musical en Chile</i>	9
2. Problema de Investigación.....	10
2.1. <i>Pregunta de investigación</i>	12
2.2. <i>Objetivo General</i>	12
2.3. <i>Objetivos Específicos</i>	12
3. Antecedentes históricos y contexto del problema	13
3.1. <i>Contexto latinoamericano y las transformaciones estructurales en Chile</i>	13
3.2. <i>La institucionalidad cultural en Chile</i>	15
3.3. <i>Campo de la música y el trabajo musical</i>	17
3.4. <i>La docencia y enseñanza de la música en Chile</i>	19
3.5. <i>Y el Jazz, ¿Qué?</i>	21
3.6. <i>La Escuela Superior de Jazz</i>	23
4. Marco teórico-conceptual	26
4.1. <i>Definiendo el campo del trabajo musical</i>	26
4.2. <i>El trabajo y las condiciones materiales que lo configuran</i>	30
4.3. <i>El carácter inmaterial del trabajo artístico</i>	31
4.4. <i>La cuestión del estilo y el jazz</i>	33
4.5. <i>Las instituciones Estatales y otros actores del campo</i>	35
5. Especificaciones metodológicas	37
5.1. <i>Relevancia del caso</i>	37
5.2. <i>Tipo de metodología</i>	37
5.3. <i>Técnicas de producción y análisis de información</i>	38
6. Análisis y resultados.....	41
6.1. <i>Dimensión trayectoria y situación laboral</i>	41

6.1.1. <i>Músicos profesionales sin título profesional (o: el título versus el prestigio)</i>	43
6.1.2. <i>El Jazz como núcleo formativo y núcleo laboral</i>	45
6.1.3. <i>La docencia como la principal fuente de ingresos de los músicos</i>	46
6.2. Dimensión Docencia de la Música	48
6.2.1. <i>La Esjazz, el acceso y el lucro</i>	51
6.2.2. <i>La independencia respecto a la institucionalidad vigente</i>	53
6.2.3. <i>La enseñanza y el jazz</i>	54
6.2.4. <i>La idea de una comunidad educativa (o las redes del circuito)</i>	58
6.3. Dimensión institucionalidad cultural	59
6.3.1. <i>El Estado versus la autogestión</i>	61
6.3.2. <i>La SCD, un organismo que no se percibe</i>	63
6.4. Dimensión Circuito y Estilo Jazz.....	65
6.4.1. <i>No se puede vivir del Jazz</i>	66
6.4.2. <i>Jazz, o excelencia musical</i>	68
7. Conclusiones y reflexiones finales	70
8. Referencias	83
9. Anexos	86
9.1. <i>Anexo I: Pauta de entrevista cualitativa</i>	86
9.2. <i>Anexo II: Perfiles de los entrevistados</i>	87
9.3. <i>Anexo III: Cuadro resumen de análisis</i>	88

Resumen

En el marco de una sociología del trabajo artístico, esta investigación tiene como objetivo comprender la toma de posiciones de los docentes de la Escuela Superior de Jazz en el campo del trabajo musical en Chile.

Corresponde al estudio de caso de una experiencia laboral-docente del campo de la música que, a través de la aplicación de entrevistas cualitativas, buscó ahondar en los discursos que estos músicos tienen sobre sus condiciones laborales, la docencia y la institucionalidad cultural en Chile.

Se profundizó en el lugar que ocupa el Jazz como estilo al que adscriben estos docentes, concluyendo que estos músicos encuentran en esa tradición jazzística la fuente de sus capitales específicos vinculados a cualidades técnicas y teóricas que los ubican en posiciones privilegiadas para desenvolverse en el ámbito de la enseñanza de la música, a pesar de carecer de otro tipo de capitales culturales como los títulos profesionales.

En ese contexto, ESJazz es un espacio que les permite desarrollarse laboralmente de manera duradera en el tiempo, en el marco de condiciones inestables propias del campo del trabajo musical. Todo lo anterior culmina en la constatación de lo que hemos denominado el *habitus jazzístico* de los docentes entrevistados.

Palabras Clave: Campo - Toma de Posiciones – Trabajo Musical – Docencia – Institucionalidad Cultural – Jazz

1. Antecedentes empíricos

Para la sociedad civil como para el Estado, la generación de conocimiento sobre la cadena productiva del sector cultural ha adquirido cada vez más importancia en tanto la cultura se concibe hoy no como una expresión super-estructural de la sociedad, sino como parte constitutiva de ella, originando procesos de manera activa y autónoma.

En ese sentido, en Chile se desarrollan cada vez más investigaciones sobre mediación cultural (consumo y participación, redes de asociatividad entre instituciones o actores) como también estudios que abordan los procesos creativos y productivos de los bienes y servicios culturales (conocer las características que adquiere el trabajo al interior del sector). Otra vertiente de investigación relevante es aquella que se encarga de abordar los objetos artísticos como portadores de significados.

Respecto a los estudios que indagan en el trabajo artístico podemos encontrar variados análisis llevados a cabo a partir de la década de los 2000, fundamentalmente por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (ex-CNCA, actualmente Ministerio desde el 2018), así también por otras instituciones públicas y privadas en mutua asociación.

Dentro de lo más relevante, por la magnitud de la información y el conocimiento generado, podemos encontrar 4 investigaciones en la última década: el estudio de caracterización “Los trabajadores del sector cultural en Chile” llevado a cabo por el CNCA (2004); el informe “El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile” desarrollado por Brodsky, Facuse, Urrutia & Karmy (2013), en el marco de las becas de investigación CLACSO; “El escenario del trabajador cultural en Chile” estudio de Brodsky, Negrón & Pössel (2014) como resultado de la asociación entre Proyecto Trama y el Observatorio de Políticas Culturales; y por último, con una perspectiva más legislativa, “Músicos en Chile: Situación laboral actual, legislación nacional y extranjera y propuestas”, informe llevado a cabo por Williams & Greene (2015) y la Biblioteca del Congreso Nacional a petición de la Comisión de Cultura, Artes y Comunicaciones de la Cámara de Diputados.

Los trabajos recién mencionados poseen magnitudes de información estadística y cualitativa relevante y son la fuente de información principal de los antecedentes empíricos del presente trabajo.

1.1. El sector cultural como un sector productivo en Chile

Una vertiente de estudio del campo de la cultura en Chile, que se vincula con el ámbito de la política pública y la sociología del trabajo, trata de investigar desde la perspectiva de los creadores y productores culturales. Ello implica concebir al artista como un trabajador, lo que trae consigo un conjunto de consecuencias analíticas; estudiar no sólo los procesos individuales tras la producción cultural, sino también las condiciones en las que los artistas llevan a cabo su tarea; la relación que tienen con el Estado y las políticas públicas; la valoración social de su trabajo; los procesos organizativos y asociativos que llevan a cabo en el marco de la sociedad capitalista actual, entre otros.

De esta manera, el presente trabajo adscribe a esta forma de comprender los fenómenos al interior del campo de la cultura; una mirada que integra en su análisis las relaciones sociales que subyacen a los procesos artísticos y creativos, entendiendo que éstos tienen un estrecho vínculo con los aspectos económicos y las relaciones de poder en todo el espacio social.

1.2. Realidad del sector cultural y los trabajadores de la cultura en Chile

Ya en el 2004 (CNCA, 2004), en cuanto a las *condiciones laborales de los trabajadores de la cultura en Chile*, estudios develaban que el trabajo al interior del sector poseía características específicas asociadas al cuentapropismo, la inexistencia de contratos, trayectorias laborales discontinuas, flexibilidad en las jornadas laborales, pluriempleo y dificultades o desventajas en la previsión y el acceso a salud. Incluso, las cifras indicaban que el 23% de quienes participaban en la producción cultural realizaban sus actividades de manera no remunerada (íbid, pág. 117).

Sin embargo, *desde un punto de vista formativo y docente*, dichas condiciones contrastaban con otra realidad: la emergencia de procesos de profesionalización y niveles elevados de capital educativo en las personas que desarrollan sus actividades laborales en el campo de la cultura y las artes.

Investigaciones realizadas 10 años después señalan que las condiciones laborales en el campo cultural siguen presentando similares características; más de la mitad de los y las trabajadoras de la cultura desarrollan sus actividades de manera independiente, presentan alta inestabilidad contractual, combinan el oficio artístico con otros trabajos de distinta naturaleza, gran porcentaje de trabajadores/as no poseen afiliación a ninguna institución de protección social (salud y pensiones).

Datos recientes indican que el 28,7% de los y las trabajadoras de la cultura no esperan recibir ninguna remuneración por su trabajo (Brodsky, Negrón, & Possel, 2014), lo que parece preocupante frente al 23% que no recibía remuneración en 2004. Todo lo anterior contrastando con que el 61,7% de quienes forman parte del sector a esa fecha (2014) poseen estudios universitarios.

Un aspecto importante abordado por la investigación de Brodsky, Negrón, & Pössel (2014) remite a las herramientas que poseen los y las trabajadoras del arte para desarrollar su labor. Un primer elemento relevante es el ya mencionado capital educacional y la formación que poseen quienes son parte del sector; la mayoría de ellos tienen niveles educativos elevados en comparación a otros sectores productivos.

Por otra parte, cuestiones relativas al manejo de herramientas de gestión cultural constituyen aspectos que en general este tipo de trabajadores no dominan, al igual que el conocimiento de sus derechos laborales y la política cultural vigente. Ello acarrea problemas que abordaremos posteriormente (en particular referidos al trabajo musical), dentro de los cuales se encuentran fundamentalmente las dificultades para financiar los procesos productivos y creativos desarrollados por los y las trabajadoras de la cultura y las artes. Todo lo anterior dice relación con un débil conocimiento y vínculo con la *institucionalidad cultural vigente*.

Finalmente, las condiciones inestables y precarias traen consigo la emergencia de procesos asociativos entre trabajadores: la generación de redes y organizaciones. Sobre dicho supuesto es que la asociatividad se relaciona con el capital social en tanto es una estrategia capaz de generar un entramado de relaciones en el campo específico en el que se sitúan los agentes. Ello tiene como efectos la generación de *comunidades y redes de trabajo en torno a temáticas o prácticas específicas*, que a su vez se vinculan con la emergencia de procesos de

subjetivación e identificación en torno a elementos y características específicas de cada trabajo, lo cual también será abordado por el presente estudio.

1.3. Estado actual del trabajo musical en Chile

El campo de la música en el marco del sector cultural en Chile es de los que más han crecido desde inicios de los 2000, desarrollándose verdaderas “industrias musicales” al alero de las innovaciones tecnológicas y la emergencia de agentes que contribuyen a la profesionalización del medio (CNCA, 2004).

Respecto al trabajo musical, uno de los elementos destacados por la investigación de Brodsky, Negrón, & Pössel (2014) corresponde al problema de la distribución; las presentaciones en vivo y la difusión de fonogramas son las principales formas que tienen las y los músicos de recibir ingresos. Ahora bien, su regulación es un aspecto que preocupa a quienes se desenvuelven en el medio y una de las principales demandas a la institucionalidad vigente.

Investigaciones más especializadas (Karmy, et. Al, 2013) describen la situación de precariedad que viven los músicos en Chile, sobre todo en materia de previsión, seguridad en su trabajo y las dificultades que vive el sector asociativo en múltiples aspectos. El campo del trabajo musical está dejado de la mano del Estado y las políticas públicas (como expresión de las transformaciones estructurales sufridas desde 1973) y la problemática en torno a la valoración social del arte y la música en la sociedad implica que no se considere al artista como trabajador/a.

Por su parte, Greene & Williams (2015) sugieren que en materia de legislación y políticas culturales se requiere modificar la normativa tomando en consideración las situaciones laborales específicas de los músicos en términos de su realidad contractual, velar por una mayor fiscalización por parte de la Dirección del Trabajo sobre esas mismas relaciones contractuales y establecer estatutos especiales para los trabajadores independientes músicos. A su vez, es necesario mencionar que la labor del Estado se orienta a la subvención de obras y producciones musicales en desmedro de generar las condiciones materiales para que los artistas puedan subsistir.

Según lo descrito anteriormente podemos determinar algunos focos de conflicto en torno al campo del trabajo musical; condiciones inestables y precarias de trabajo junto con incipientes vínculos entre los trabajadores y la institucionalidad cultural.

Ahora bien, cabe mencionar que otra de las principales fuentes de ingreso que actualmente poseen algunos músicos corresponde a la docencia. La enseñanza de la música a través de clases particulares o en instituciones especializadas constituye una práctica fundamental y la fuente de ingreso primaria para muchos de estos trabajadores/as. Es por ello que la problematización del lugar que ocupa *la docencia y la enseñanza en la vida de los músicos tiene mucha relación con su desarrollo artístico y laboral.*

2. Problema de Investigación

La presente investigación trata de ahondar en las experiencias y las tomas de posición¹ de los docentes de la Escuela Superior de Jazz² (como miembros de la misma y en términos de su trayectoria) respecto al campo del trabajo musical chileno.

De acuerdo al concepto de campo propuesto por Bourdieu, conocer el posicionamiento de los miembros de la ESJazz sólo puede hacerse tomando en consideración que dichas posiciones se diferencian de otras en el marco de un conjunto de relaciones en conflicto. Para conocer cabalmente dichas jerarquías es necesario profundizar en aspectos de su trayectoria y las condiciones en las que desarrollan sus estrategias vinculadas al campo específico en el que se sitúan.

Ahora bien, ¿cómo podremos investigar específicamente la toma de posiciones de los docentes de la ESJazz? Como se describirá en el marco teórico, si invitamos a dialogar a Bourdieu y Foucault, podría inferirse que toda posición ubicada en un campo específico tiende a la producción de un discurso que se corresponde con el lugar que ocupa. En otras palabras, de toda posición en el conjunto de relaciones de poder se desprenden discursos específicos.

¹ En el marco teórico se explicará con más detalle a qué nos referimos con *tomas de posición* o *posicionamientos* según la teoría de Bourdieu. Por ahora cabe señalar que ambos términos los usaremos como sinónimos.

² De ahora en adelante se abreviará como ESJazz

De esta manera, es posible concluir que *para conocer el posicionamiento de los docentes de la Escuela Superior de Jazz en el campo del trabajo musical es necesario ahondar en sus discursos*, los cuales son el resultado de sus trayectorias, experiencias y posiciones actuales en el campo. Ahora bien, ¿Por qué un “campo del trabajo musical” y no simplemente “campo de la música”?

El presente estudio tiene como objeto de investigación un grupo humano que se desarrolla en el ámbito de la música de manera profesional, desarrollando su actividad laboral exclusivamente en torno a la música. En ese sentido, al volverse este tipo de arte el eje principal de subsistencia de estos individuos, el trabajo se volverá un elemento transversal (más no *total*) en sus actividades artísticas. A su vez, hemos determinado una serie de dimensiones las cuales están entrecruzadas todas por el carácter laboral que asume la práctica musical para estos sujetos.

La ESJazz (y por tanto sus docentes) se ubica en el campo del trabajo musical en tanto es una experiencia de carácter laboral y educativa. Ahora bien, una primera dimensión que nos interesa abordar corresponde a la visión sobre su *trayectoria y situación laboral*, ya que las condiciones en las que se desenvuelven presentan ciertas características y motivaciones específicas en el marco de su experiencia al interior de la ESJazz.

Por otra parte, una segunda dimensión dice relación con las *posturas y experiencias en el ámbito de la formación y la docencia* que han tenido los miembros de ESJazz. Si bien la docencia es un ámbito que podría remitir más bien al campo de la música en general, en este caso corresponde a la principal actividad laboral que desarrollan estos músicos. A su vez, nuestra intención consiste en identificar elementos comunes respecto a las trayectorias y experiencias de los integrantes de la institución, como también su visión sobre la enseñanza de la música en Chile.

Una tercera dimensión se asocia a las experiencias y posicionamientos de los docentes de la ESJazz respecto a la *institucionalidad cultural vigente y los actores relacionados con la normativa cultural*. En particular, cuál es su visión del Consejo de la Cultura y las Artes (ahora Ministerio de las culturas, las artes y el patrimonio), de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), entre otros. La relación que establecen los músicos con la institucionalidad vigente es fundamental para conocer sus tomas de posición, sobre todo

cuando esta escuela se ubica al margen de ciertas normativas o pautas planteadas por la institucionalidad cultural y educativa para ser reconocida como una institución acreditada.

Por último, nuestra cuarta dimensión dice relación con el *valor del jazz como elemento distintivo en esta comunidad de músicos*. Entendiendo que el jazz como estilo y práctica musical permitiría la emergencia de procesos de identificación y subjetivación que tendrían relación con las prácticas laborales y docentes que puedan desarrollarse en torno a esta experiencia en particular, de la ESJazz.

De esta manera, nuestra pregunta de investigación junto con los objetivos general y específicos fueron formulados de la siguiente manera:

2.1. Pregunta de investigación

¿Cómo se posicionan los docentes de la Escuela Superior de Jazz en el campo del trabajo musical en Chile?

2.2. Objetivo General

Conocer el posicionamiento de los docentes de la Escuela Superior de Jazz en el campo del trabajo musical en Chile a partir de sus discursos.

2.3. Objetivos Específicos

- Conocer la trayectoria y situación laboral de los miembros de la Escuela Superior de Jazz en relación a su experiencia como músicos y miembros de la institución
- Comprender la experiencia y posicionamiento de los integrantes de la ESJazz en cuanto a la docencia y la enseñanza musical
- Conocer los discursos y trayectorias de los docentes de la ESJazz respecto a la institucionalidad cultural vigente representada por el Estado y la SCD.
- Comprender el lugar que ocupa el jazz en los procesos de subjetivación de los integrantes de la ESJazz como trabajadores y músicos.

3. Antecedentes históricos y contexto del problema

3.1. Contexto latinoamericano y las transformaciones estructurales en Chile

En Latinoamérica, los procesos políticos y cambios estructurales ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX redefinieron de manera radical la sociedad latinoamericana en su conjunto. Ello consistió en una “ofensiva” capitalista que preparó los cimientos del neoliberalismo, el cual sostuvo su proyecto a base de la desigualdad, extendiendo dicha lógica a través del Estado y las políticas sociales que desarrolló (Garretón, 2012).

El proyecto neoliberal se caracterizó por concebir al mercado como principal motor de la sociedad y velar por la mínima intervención del Estado en la vida social, lo que implica la sumisión del régimen político a la dinámica económica. Es así que el mercado viene a constituir el modelo de toda relación social o política; es un *tipo* de sociedad.

De esta manera, Garretón (íbid) plantea que la problemática fundamental en la sociedad latinoamericana luego de los regímenes autoritarios consiste en la recomposición de la matriz de relaciones entre Estado y Sociedad civil en tanto la ola de transformaciones neoliberales se encargaron de separar ambos elementos. En otras palabras, en los 90’s los Estados latinoamericanos asumen el papel de entes modernizadores en el marco de la globalización; se entiende así la modernización como la adaptación a la economía global y el traspaso al mercado de lo que era del Estado (Castells, 1999).

Respecto al lugar del Estado y el mercado en el campo cultural latinoamericano, García-Canclini (2001), en consonancia con Castells, sostiene que durante los 90’s se observó una reorientación de las políticas culturales llevadas a cabo por los Estados latinoamericanos en donde los gobiernos entienden su actuar en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, mientras que la innovación y la producción cultural quedarían en manos de la sociedad civil, fundamentalmente de los grupos económicos poderosos. Incluso, en el marco de los procesos de globalización, la comunicación de la cultura y los mercados simbólicos han estado sujetos a la voluntad de las empresas privadas nacionales y transnacionales.

Es así que, en las últimas décadas, los procesos de modernización e innovación cultural no fueron llevados a cabo por los aparatos estatales, sino la iniciativa privada. De esta manera es posible identificar en el campo de la cultura expresiones de la nueva matriz de relaciones entre Estado y Sociedad Civil, de tal modo que el mercado viene también a regular y establecer los fundamentos de la cultura y sus procesos internos.

Ahora, respecto a la configuración de la sociedad chilena actual, puede entenderse esta como heredera del modelo neoliberal impuesto por la dictadura militar (Garretón, 2014). Esto no involucra solamente la permanencia de las transformaciones acaecidas durante el periodo autoritario en términos económicos, sino también la herencia de un marco institucional que emerge en un contexto de profunda represión y violencia política, el cual responde precisamente a la imposición del sistema neoliberal del que emergen nuevas condiciones de relación entre el Estado y la Sociedad Civil.

Sumado a lo anterior, cabe destacar los procesos de desarticulación y atomización que sufrieron las organizaciones sociales y políticas producto de la violencia represiva llevada a cabo por el Estado chileno en dictadura. De ello resultó, en los 90 y los años que le siguen, una sociedad civil sumamente desorganizada con niveles de participación social muy bajos. Expresión de ello son los bajos porcentajes de sindicalización que presenta la clase trabajadora en Chile (Julián, 2013a).

En consonancia con ello, Aguilar (2004), en cuanto al vínculo entre las transformaciones estructurales ocurridas en Chile durante la segunda mitad del Siglo XX y la reorganización del mundo del trabajo, sostiene que el proceso de globalización y modernización neoliberal trajo consigo condiciones de desprotección e inestabilidad laboral de manera generalizada. Paralelamente, los procesos de apertura económica trajeron consigo una desregulación y flexibilización del mercado del trabajo. El oficio artístico no será ajeno a dichos procesos, es más, podría ubicarse dentro de las posiciones más desventajosas en el mercado al tratarse mayoritariamente de empleos de tipo independiente e informal.

Otro elemento importante asociado a la modernización neoliberal corresponde a los procesos de subjetivación vinculados a dichas transformaciones, los cuales tuvieron consecuencias respecto a la organización y asociación entre trabajadores. Cuestiones relativas al

desconocimiento de la normativa legal, el individualismo o la falta de un sentido colectivo constituyen obstáculos para la organización sindical y de trabajadores/as (Yanes & Espinosa, 1998). Sin embargo, los trabajadores de la cultura son un caso distinto a la tendencia dado que este sector posee niveles de asociatividad mayores a otros. Ello dice relación con la primacía del trabajo independiente en el campo de la música que implica la sujeción a condiciones precarias e inestables, las cuales pueden mejorar en tanto la asociatividad constituye una estrategia viable para desarrollarse laboralmente.

Para Barozet (2016) en los últimos años existiría una recomposición del tejido social en Chile, ya no en términos de articulación entre Partidos Políticos y sociedad civil, sino a raíz de una reivindicación de la autonomía de ciertos grupos sociales organizados al interior de ella. Es posible, por lo tanto, hablar de una creciente autonomización de la sociedad civil frente a la institucionalidad política y los partidos, de manera que las relaciones entre nuevos actores sociales y la institucionalidad formal hoy posee una dinámica distinta a la observada anteriormente, lo que es relevante en tanto objeto de investigación de las nuevas formas de acción que adquiere la sociedad civil.

3.2. La institucionalidad cultural en Chile

Respecto a las políticas sectoriales que ha desarrollado el Estado y que son el soporte institucional en el que se amparan generalmente las y los trabajadores de la cultura, Garretón (2008) plantea que es posible identificar tres grandes ámbitos de las políticas culturales llevadas a cabo por la concertación; la generación de instancias y financiamiento cultural, el apoyo de actividades y fomento a la creación cultural, y la democratización de la cultura en cuanto a libertades y acceso. Por su parte, Subercaseaux (2016) plantea que durante esta recuperación parcial de la democracia el Estado logró recobrar tíbicamente un rol impulsor de la cultura, pero siempre en clave de globalización y cultura de masas.

Entre los problemas o deficiencias que se pueden identificar respecto a las políticas culturales de los gobiernos democráticos en Chile pueden mencionarse el lugar central que ocupa la concursabilidad (desvinculando así financiamiento y contenido), la ausencia de una institucionalidad formal durante toda la década de los 90 y un vacío entre principios orientadores y políticas sectoriales (Garretón, 2008). De esta manera, la institucionalidad

cultural puede caracterizarse en este período como precaria en tanto la cultura aún carece de normativa y legalidad propia, sumado a ello, los organismos encargados de desarrollar la política cultural en Chile se encontraron en proceso de validación hasta hace un par de años.

Por su parte, y a pesar de que la política cultural en el marco de la democratización política estuvo destinada a optimizar el acceso a los bienes culturales e incrementar la innovación y creación científico-artística, el hecho de que la sociedad chilena está aún amarrada al modelo impuesto en dictadura constituye un punto crucial que define los límites de dicha democratización y desarrollo cultural (Garretón, 2013).

Ello implica que la institucionalidad y las políticas culturales estén regidos aún por el principio de hegemonía del mercado, en donde coexiste un modelo dual en el que el Estado ejecuta políticas en donde también hay cabida para el mercado y las empresas privadas; mecanismos de financiamiento como la Ley de Donaciones Culturales que permite la exención tributaria a las empresas es una expresión de dicho modelo dual de políticas culturales que, cabe mencionar, ha sido objeto de múltiples críticas.

En materia de derechos laborales que reglamentan el trabajo cultural y artístico podemos encontrar la Ley de Propiedad Intelectual, la ley que regula las condiciones de trabajo y contratación de los trabajadores de las artes y el espectáculo, y la ley que establece normas sobre los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes de las ejecuciones (Brodsky, Negrón, & Possel, 2014). Ahora bien, no es posible identificar una normativa que brinde mayor protección a las y los trabajadores de la cultura tomando en consideración las relaciones informales que establecen.

Sobre todo, en el campo de la música, si bien existen legislaciones que regulan las modalidades de contratación, si no existe una relación contractual formal no será posible regular dichas condiciones. Tomando en cuenta que los/as músicos/as desarrollan su trabajo de manera informal y a trato, existen espacios a los que la legislación no puede acceder.

Ahora bien, la institucionalidad cultural chilena se conforma por una serie de organismos de los cuales el más importante es el actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (a partir de Marzo de 2018) anteriormente Consejo Nacional de la Cultura y las Artes creado

el año 2003, institución la cual destina un 34,3% de su presupuesto a los fondos concursables, siendo éstos últimos la principal herramienta de fomento de la cultura (íbid, pág. 64). A su vez, la cobertura que logra muchas veces no es la suficiente, relevando tareas de financiamiento a la iniciativa privada.

Otra fuente importante de financiamiento de los y las trabajadoras de la cultura corresponde a los derechos de autor y derechos conexos incluidos en la Ley de Propiedad Intelectual (17.336). Se podría definir la propiedad intelectual como el conjunto de derechos destinados principalmente a impedir falsificaciones o copias no autorizadas de las creaciones materiales o inmateriales del intelecto humano (Schmitz, 2005). Una de las características fundamentales de este tipo de derechos consiste en el principio de exclusividad, es decir, que sólo quien sea titular de una obra o innovación será capaz de gestionarla y usufructuar de ella.

Ahora bien, existe otro campo opuesto al de la propiedad intelectual de los derechos inmateriales que se denomina “dominio público”, el cual consiste en el estado jurídico consistente en el libre acceso y utilización de creaciones intelectuales; y es en el marco de la tensión entre propiedad intelectual y dominio público que se puede situar el problema de la gestión de los derechos de autor, sobre el entendido de que existen ciertos intermediarios o entidades que cumplen un rol de diseminación de los contenidos u obras al alcance de la sociedad (íbid).

En el campo musical, el intermediario más importante corresponde a la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD), entidad privada encargada de la gestión de derechos de autor de las y los músicos chilenos. En torno a esta discusión es que girarán algunos aspectos y problematizaciones del presente trabajo, cuestión a abordar más adelante.

3.3. Campo de la música y el trabajo musical

Ya hemos descrito los procesos de modernización neoliberal y transformaciones estructurales que originan el modo en que se organiza el mundo del trabajo en la sociedad chilena contemporánea. El general estado de precariedad, inestabilidad y flexibilidad laboral son características que no son para nada ajenas al campo del trabajo artístico y musical.

Por su parte, Karmy et. Al (2013) describen un difícil escenario donde ni el ex-CNCA ni el consejo de la música contemplan dentro de sus funciones la promoción y protección de los derechos sociales de los artistas o la mejora de sus condiciones sociales, laborales o previsionales. Es más, el Estado no se estaría haciendo cargo de las problemáticas estructurales que afectan a las y los músicos, supeditándose a la lógica de los fondos concursables y la iniciativa privada e individual.

Recientemente, la Política Nacional del Campo de la Música 2017 – 2022 (CNCA, 2017) plantea como uno de sus objetivos ante la situación laboral de los trabajadores de la música el “*incentivar la productividad de la industria musical con el fin de propiciar su sustentabilidad económica*” (íbid, pág. 59) mediante el estímulo de buenas prácticas relacionadas con las modalidades de contratación de los músicos. Ello indica que las condiciones y características que adquiere el trabajo musical en Chile han sido consideradas lo suficiente como para impulsar políticas que busquen paliar la situación de precariedad e inestabilidad anteriormente descritas.

Si bien es posible afirmar que las innovaciones tecnológicas desarrolladas al alero de los procesos de globalización y modernización han afectado directamente el lugar de la música en la sociedad (Carvahlo, 1996), así como internet ha creado un nuevo campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia respecto a los productos y bienes artísticos (Groys, 2014), el escenario del trabajo musical sigue presentando múltiples problemas y dificultades para quienes participan en él.

El campo del trabajo musical, respecto de la creación de obras y producción de fonogramas, se caracteriza por el protagonismo de los sellos o iniciativas independientes. Asociado a ello se observa que los músicos son los artistas que presentan mayores dificultades para difundir y hacer circular sus obras en relación a otros artistas, y ello lo realizan a través de conciertos en vivo o difusión digital fundamentalmente (Brodsky, Negrón, & Possel, 2014). La difusión constituye una de las principales demandas por parte de los y las trabajadoras de la música ante la institucionalidad formal.

Respecto a las condiciones laborales de las y los músicos en Chile, su trabajo podría caracterizarse como una

“actividad independiente, en muchos casos temporal (...), con flexibilidad horaria y recurrencia del trabajo nocturno y en fines de semana. También se caracteriza por ser un trabajo que permea la vida cotidiana de las personas, sin fronteras entre las actividades laborales y otro tipo de actividades de tipo recreativo o social” (Karmy, et. Al, 2013, pág. 13).

Además, estos trabajadores suelen diversificar sus fuentes laborales teniendo trabajos paralelos de naturaleza distinta a la artística.

Como ya hemos mencionado, la ejecución en vivo es una de las principales fuentes de ingresos de los músicos chilenos dadas las características de la industria local. En general no trabajan con contratos, habiendo un 48,9% que trabaja sin contrato (íbid). Usualmente carecen de sistema previsional y de salud dadas las condiciones de inestabilidad en las que desarrollan su trabajo; se encuentran por tanto en situaciones recurrentes de desprotección social, habiendo un 49,2% de músicos que no cotiza en ningún sistema de pensiones (íbid).

Dentro de las organizaciones existentes, la más importante corresponde a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), organismo privado que gestiona los derechos de autor entre músicos. Ahora bien, esta entidad ha sido objeto de desconfianzas y denuncias por lógicas desiguales y poco democráticas de organizarse (Alarcón, 2014). Sin embargo, ha obtenido logros significativos relativos a la instalación de problemáticas en la institucionalidad pública y la aprobación de leyes favorables, por ejemplo, en términos de difusión y acceso a la música chilena.

Dentro de las dificultades que presenta el sector asociativo podemos enumerar la dispersión que existe al interior del medio, el modo de trabajo individual e independiente que realizan, la inestabilidad de las organizaciones en tanto ameritan de un trabajo voluntario y cooperativo, financiamiento de los mismos músicos y requerimientos de informarse y autoformarse en materia política y legal (Karmy, et. Al, 2013).

3.4. La docencia y enseñanza de la música en Chile

Como se mencionó anteriormente, no es posible tener un panorama completo del trabajo musical sin tomar en consideración que la docencia y la enseñanza de la música constituyen

una de las principales fuentes de ingreso de los músicos en Chile. Ello nos obliga a enfocar el análisis en los procesos mediante los cuales se ha estructurado y desarrollado la enseñanza de la música en Chile, particularmente en el ámbito de la educación superior.

En Latinoamérica y en Chile, a partir del Siglo XX, las actividades musicales se han incorporado progresivamente al campo de las disciplinas profesionales y la educación superior. En consecuencia, ha ocurrido una elevación del rango cultural de los músicos como resultado de colocar la música dentro de las universidades (Santa Cruz, 1964).

Es así que, al elevar el estatuto de la educación musical al ámbito de la enseñanza superior, la institucionalidad cultural y educativa fue delimitando una serie de criterios sobre los cuales ésta debe impartirse; formación de los docentes, planes de estudios, horas curriculares mínimas, cuestiones relativas a la gestión e infraestructura. El organismo más importante en relación a la acreditación institucional de universidades, institutos y centros de formación técnica en Chile es la Comisión Nacional de Acreditación (CNA).

Ahora bien, en el campo de la música, generalmente es posible identificar dos “vertientes” o “paradigmas” respecto a la enseñanza superior de la música en la historia reciente: 1) la enseñanza de la música docta o académica (representada fundamentalmente por los conservatorios de universidades tradicionales) y 2) la música popular (representada fundamentalmente por institutos de carácter privado que nacen en los 80’s y 90’s como EModerna, Projazz, Uniacc, etc).

Cabe mencionar que, al profundizar en la historia de la docencia de la música en Chile, es posible constatar que la enseñanza académica institucionalizada de la música se vincula fundamentalmente a la música docta Europea de fines del siglo XIX. Mientras que el estudio de la música popular ha sido excluido de los espacios brindados por dicha academia universitaria estatal (Menanteau, 2011).

El jazz, siguiendo esa línea, es considerado un estilo perteneciente a la música popular dadas sus características estéticas y fundamentalmente armónicas rupturistas en relación a la música académica Europea. En consecuencia, cabe señalar que la enseñanza del jazz y la música popular no es una práctica extendida en las academias universitarias, por lo que el

cultivo de este estilo se halla fundamentalmente en institutos o escuelas/academias de carácter privado, o bien en instancias de aprendizaje alternativas e informales (como la enseñanza particular).

En esta dimensión ligada a la docencia podemos hallar dos elementos relevantes para tomar en consideración: un aspecto relativo a la institucionalización de la enseñanza de la música en Chile (dicotomía entre lo académico y lo popular) y otro, estrechamente ligado al anterior, vinculado a la dicotomía de lo estatal y lo privado. En consecuencia, debemos tener en cuenta el carácter privado de ESJazz, además de que constituye un espacio de cultivo y enseñanza de un estilo particular de música popular, siendo elementos que influyen directamente en la posición y el posicionamiento de quienes integran esta escuela.

Por otra parte, investigaciones sobre el campo del jazz (Ihnen, 2012) ya han constatado que aquellos músicos que perciben ingresos dedicándose exclusivamente a la música tienen a la docencia como una de las principales actividades laborales que les permiten recibir una remuneración. Ahora bien, aspectos relativos a las representaciones sociales, los discursos y experiencias que emergen en torno a ese fenómeno no han sido abordados en profundidad, y son un elemento clave a desarrollar en el presente trabajo: qué tipos de discursos emergen en torno a la docencia y cómo se relacionan con las trayectorias y tomas de posición de los agentes.

3.5. Y el Jazz, ¿Qué?

El Jazz es un estilo musical que comenzó a cultivarse en Chile a partir de su llegada desde Norteamérica en los años 20 a través del puerto de Valparaíso y su desarrollo como música popular se ligó a las estéticas dominantes provenientes de ese mismo país junto con la fusión de tradiciones y sonoridades propias del territorio (Menanteau, 2008). Posteriormente el jazz en Chile se desplegó tanto en sus facetas más tradicionales ligadas a la escena norteamericana y europea, como también en diálogo con los sonidos y discursos latinoamericanos, dando origen a la conocida fusión latinoamericana en la década de los 70's.

Actualmente, la escena jazzística chilena haya sus antecedentes recientes en la generación de músicos de fines de los 90's e inicios de los 2000 que se desarrollan en torno al Club de Jazz

de Santiago y las instituciones de música popular que emergen en esa misma década; la Escuela Moderna de Música y el Instituto Profesional Projazz (Menanteau, 2009).

Dicha generación marcó un precedente en la historia de la música en Chile dado que se caracterizó por elevar los estándares musicales con los que contaban los músicos hasta ese entonces; virtuosismo técnico elevado, formación en el extranjero, producción discográfica y fonográfica extensa. Ello implicó el impulso de la escena jazzística y de los músicos de jazz, significando que éstos mismos comenzaran a desarrollarse en otras esferas de la industria como músicos (fundamentalmente de sesión) en la escena pop y rock.

En ese contexto, es posible identificar varios miembros de aquella generación en la planta docente de la ESJazz, como también otros músicos que se formaron a partir de las enseñanzas de la misma, particularmente vinculados al director docente de la escuela, el bajista Christian Gálvez.

Creemos que nuestro objeto de estudio, al ser una escuela de jazz, posee elementos que surgen a partir de esa peculiaridad y tienen efectos directos en la toma de posición de sus miembros como en el resto de dimensiones de este trabajo. Por su parte, la mayoría de los docentes de esta escuela son músicos que han desarrollado su carrera ligada a este estilo musical, habiendo varios exponentes reconocidos haciendo clases en la institución; como por ejemplo el ya mencionado Christian Gálvez, Jorge Díaz, Nicolás Vera, Agustín Moya, Claudio Rubio, Ernesto Holman, entre otros.

Por otra parte, es imposible pasar por alto la información entregada por Bernardita Inhen (2012), quien desarrolla una exhaustiva investigación respecto al medio jazzístico y sus condiciones laborales e identitarias en Santiago. Respecto a sus condiciones laborales y trayectorias formativas, son músicos que otorgan mayor valor a la instrucción autodidacta o de manera particular; se observan tendencias a la profesionalización de la actividad musical en el plano técnico e interpretativo; una inclinación a desarrollar trabajos en condiciones de flexibilidad e informalidad; desinformación extendida y evaluación negativa de las instituciones estatales y la SCD.

En cuestiones relativas a sus subjetividades grupales la investigadora concluyó que los músicos de jazz crean prácticas e identificaciones que otorgan una posición y apropiación de la profesión del músico generando también redes profesionales y afectivas. Este panorama será ilustrativo para comprender y contrastar la situación de los integrantes de ESJazz en cuanto a su experiencia y posicionamiento frente al campo del trabajo musical.

3.6. La Escuela Superior de Jazz³

La Escuela Superior de Jazz corresponde a una experiencia que nace formalmente el año 2011 y que es el resultado de procesos formativos e instancias colectivas de aprendizaje que se gestaron a partir de la década de los 2000 entre un grupo compuesto fundamentalmente de músicos y trabajadores orientados al jazz.

A partir del trabajo de campo realizado es posible situar la presente institución en el campo de la música y en particular en el campo del Jazz como estilo musical y circuito cultural. Ella corresponde a una escuela que brinda una formación musical en interpretación, la cual está conformada por profesionales de la música, trabajadores de la cultura, administrativos y funcionarios.

Por su parte, es resultado de la movilización de recursos de 2 socios en particular: Cristián Gálvez, bajista y compositor, junto a Javiera Hernández, historiadora del arte. Corresponde a una empresa privada (S.L.) la cual se encarga de transmitir la enseñanza de la música y el jazz a través del “Curso de Formación Superior en Jazz” con mención en múltiples instrumentos. Corresponde a un curso de 3 años aproximados (ya que es flexible) el cual consta de un plan de estudios de carácter anual conformado de tres asignaturas troncales; Filosofía de la Música, Teoría musical, y Mención instrumental.

³ El diagnóstico y la información presentada acerca de la ESJAZZ está construido a partir de múltiples fuentes: la información entregada en la página oficial de la institución, las entrevistas realizadas al director académico y fundador de la misma (Christian Gálvez) y dos entrevistas realizadas al director de extensión de la institución, Víctor González (de las cuales sólo se cuenta con la transcripción de una de esas entrevistas ya que la primera consistió en un acercamiento inicial y exploratorio de esta investigación).

En el cuadro 1 es posible apreciar cómo está estructurada la malla curricular del plan de estudios que oferta la Escuela Superior de Jazz de acuerdo al año cursado y los ramos troncales correspondientes. Cabe destacar la flexibilidad del plan de estudios en función de los conocimientos que poseen los ingresantes; esto quiere decir que, si un alumno ya posee los saberes teóricos y prácticos de alguno de los cursos de teoría de la música o mención, tiene la posibilidad de eximirse a través de una prueba presencial. El troncal de filosofía de la música no tiene oportunidad de eximición.

Cuadro 1

Malla curricular del Curso de Formación Superior en Jazz

		Cursos troncales			Talleres (optativos)
		Filosofía de la Música	Teoría de la Música	Mención	Repertorio Jazz
Año	I	Genealogía de la música	Teoría (Lecto-escritura)	Nivel Básico	EtnoJazz
	II	Desarrollo y estilos del Jazz	Armonía funcional	Nivel Medio	Percusión africana
	III	Proyecto de investigación	Armonía aplicada	Nivel avanzado	Vibráfono

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de la página www.escuelasuperiordejazz.cl

En cuanto a la estructura organizacional hemos podido agrupar a las y los trabajadores de la institución en 3 grupos; cargos directivos, áreas administrativas y planta docente (Cuadro 2). En total se hayan 32 personas trabajando al interior de la institución, en donde 27 de ellas pertenecen al área docente.

Cuadro 2
Organigrama de ESJazz



Fuente: Elaboración propia a partir de la información de la página www.escuelasuperiordejazz.cl. Nótese que algunos nombres ocupan más de un cargo en la institución.

En este contexto es que podrían identificarse, de manera general, dos aspectos o ejes centrales en torno a los que ESJAZZ proyecta y orienta su actividad. En primer lugar, un eje formativo o docente, que remite a la transmisión de conocimientos técnicos y valóricos respecto al jazz y su lugar en el espacio social. En segundo lugar, un eje profesional/laboral para quienes se desempeñan al interior de la institución como trabajadoras y trabajadores.

A su vez, creemos que un elemento transversal a esos dos ejes corresponde al posicionamiento de sus miembros respecto al resto de actores en el campo de la música; un diagnóstico negativo de la configuración del mismo, especialmente de la institucionalidad formal vigente, como una visión crítica del estado actual de otras experiencias (en especial la SCD) y la voluntad de situarse en una vereda alternativa a las prácticas, instituciones y discursos hegemónicos caracterizados por relaciones sociales de mercado y prácticas poco horizontales.

En el marco institucional mencionado previamente, la ESJazz, por una parte, se autodefine como una institución privada que imparte una enseñanza de carácter superior y profesional, pero, por otro lado, se vincula con la institucionalidad vigente de una manera esquivada, distante; a propósito cabe mencionar que no está acreditada, como política de su directorio.

4. Marco teórico-conceptual

4.1. Definiendo el campo del trabajo musical

Para abordar teóricamente la experiencia de la Escuela Superior de Jazz y el lugar que ocupa en su propio contexto tomaremos la noción de “campo” de la teoría de la práctica elaborada por Pierre Bourdieu. Creemos adecuado hacer referencia a un “campo del trabajo musical” como el espacio en donde se sitúan los miembros de ESJazz para desarrollar sus prácticas y desenvolverse como trabajadores.

Para aclarar desde el principio el problema conceptual sobre la construcción de nuestro objeto cabe preguntarnos, ¿Por qué hablar de un “campo del trabajo musical” y no simplemente de un “campo de la música”, o un “campo de producción musical”?

Cabe señalar que Bourdieu denominó usualmente al espacio en donde se desarrollan las prácticas artísticas como el “campo de producción artística” (Bourdieu, 2003; 1990/2006), en ese sentido el uso del término “campo de producción musical” sería también adecuado. Ambas acepciones, además de abordar el problema de las condiciones sociales e históricas de los artistas, implican el análisis de otro elemento: la obra de arte como objeto simbólico. Lamentablemente, las cuestiones relacionadas a la obra de arte no están incorporadas en este

trabajo más que como complementos para caracterizar las condiciones socio-históricas y los discursos de los agentes entendidos como trabajadores de la música.

De esta manera, y para efectos de la presente investigación, creemos más acertado hablar de un *campo del trabajo musical* por una simple razón: los miembros de la ESJazz viven, en términos de sus fuentes de ingreso, totalmente de prácticas vinculadas a la música y el arte. Por tanto, la mayoría de sus actividades relacionadas con las artes musicales corresponden a proyectos que les brindan un rédito económico.

En otras palabras, la mayoría de sus proyectos e iniciativas artísticas son también proyectos e iniciativas laborales. Ello tiene implicancias que posteriormente se tratarán en el análisis de los resultados. En esa misma línea, la óptica de esta investigación se ha orientado a considerar las prácticas artísticas de estos músicos como permeadas por características propias del mundo del trabajo.

Ahora continuemos con nuestras definiciones; pensar en un campo del trabajo musical implica conceptualizarlo en términos de relaciones entre distintas posiciones:

“Un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes (...), por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital)” (Bourdieu, 1995, pág. 64).

Ahora bien, las posiciones en aquél campo estarán determinadas por la posesión de capitales específicos que adquieren valor al interior del propio campo del trabajo musical; cuestiones relativas a herramientas de gestión, conocimiento de los derechos laborales y la institucionalidad vigente, posesión de redes y contactos con actores del espacio social (como lo son el Estado y las empresas privadas), entre otros elementos constituyen los capitales específicos que permiten la movilidad o bien la permanencia de las posiciones ocupadas por los agentes:

“En tanto que campo de fuerzas actuales y potenciales, el campo es igualmente campo de luchas por la conservación o la transformación de la configuración de

dichas fuerzas. (...) [por lo tanto] las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, es decir, en la distribución del capital específico” (ibid. p.68).

La presente investigación busca ahondar respecto a una cuestión específica de la teoría de los campos: la *toma de posiciones*⁴ por parte de los agentes en el espacio social en relación a sus trayectorias y determinaciones que operan (eficazmente o no) sobre sus principios de visión y división del mundo social. Cabe aclarar que, no buscamos determinar la posición objetiva que ocupan los docentes de ESJazz en el campo del trabajo musical, sino dar cuenta del posicionamiento de aquellos individuos en el campo específico que estamos tratando, relacionándolo con sus trayectorias y capitales.

Para Bourdieu el campo de las posiciones y el campo de las tomas de posición (el conjunto de manifestaciones, prácticas y expresiones de los agentes comprometidos en un campo) son metodológicamente indisociables (Bourdieu, 1995), y a su vez, operan de manera diferenciada:

“El espacio de las tomas de posición tiene una lógica autónoma y la correspondencia entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente (...). Cada toma de posición se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición y con respecto a la problemática como espacio de los posibles que en él se hallan indicados o sugeridos” (Bourdieu, 1990/2006, pág. 5).

De lo anterior se desprende que para el análisis de un campo no basta con determinar las posiciones objetivas que ocupan los agentes sino también investigar sobre las tomas de posición que emprenden. Podemos llamar a la toma de posición también “posicionamientos” o “actos de posicionamiento”, los cuales no se explican estrictamente por el lugar que se ocupa en la jerarquía de un campo, sino también según el espectro de posibilidades de los agentes al interior del mismo.

En síntesis, el enfoque descrito debe dar luces, sin duda, de algunos aspectos objetivos respecto a la posición de estos individuos (fundamentalmente al ahondar en las condiciones

⁴ Como se mencionó en un pie de página anterior. Nos referimos a las “tomas de posición” también como “posicionamientos”.

laborales de estos músicos), pero también da énfasis a los principios de visión y división del mundo social que poseen en virtud de dichas determinaciones, y por consecuencia, sobre sus tomas de posición.

Para efectos de lo anteriormente expuesto, se vuelve acertado traer a colación los aportes de Michel Foucault (2002) respecto a la concepción del poder y los discursos. El filósofo francés plantea que el cuerpo social está entrecruzado por relaciones de poder que tienden a la generación de discursos que se consideran como “verdaderos” en tanto entran en conflicto o lucha con otras posiciones antagónicas.

Lo anterior es una contribución que se encuentra acorde a algunos planteamientos de la teoría de los campos y el poder de Bourdieu. De esta manera se podría plantear que para ahondar y comprender las tomas de posición que adoptan los miembros de ESJazz en el campo del trabajo musical debemos fijar nuestra atención en los discursos que emiten estos músicos. En otras palabras, para acercarnos a los principios de visión y división del mundo social y los actos de posicionamiento de los miembros de esta escuela en el campo específico en el que se sitúan debemos ahondar en sus discursos.

El anteriormente descrito vínculo entre posición y discurso es un aspecto relevante para la presente investigación ya que es un planteamiento teórico que tiene directa consecuencia en la construcción de nuestra metodología de investigación.

Por otra parte, la especificidad del campo como herramienta conceptual es que en él se desarrollan luchas, y por tanto hay historia. Es escenario de relaciones de fuerza y conflictos encaminados a la transformación de las posiciones en su interior. Es también resultado de la polémica y la competencia. La relevancia que adquiere el conflicto o antagonismo en la propuesta del sociólogo francés va en consonancia con el énfasis que en esta investigación le damos al trabajo. Por tanto, como hipótesis podemos proponer que los discursos que emiten estos músicos entrarían en conflicto o antagonismo con otras posiciones ocupadas por algunos agentes específicos del campo del trabajo musical (como el Estado, actores privados, otros músicos, etc).

Cabe mencionar porqué se ha tomado el concepto de campo versus otras categorías analíticas que también permitirían el abordaje empírico del trabajo musical, como por ejemplo la noción de “Mundo del Arte” elaborada por Becker (2008). Para el autor, quien desarrolla una

sociología del trabajo artístico, la obra de arte será el resultado del conjunto de acciones y actores que configuran un “mundo del arte”. En otras palabras, no sólo el o la artista es la responsable de producir una obra, sino que existe un complejo entramado de múltiples actores que hacen posible dicha obra, y para comprender cabalmente la obra y las redes que hacen posible su existencia hay que reconstruir dicho conjunto de relaciones y procesos.

Creemos que los planteamientos de Becker ponen de relieve el carácter cooperativo del proceso en el que se inserta el trabajo artístico, además de ser mucho más adecuado para investigaciones que tienen como eje conceptual la creación de obras en el marco del trabajo artístico. Por su parte, Bourdieu le brinda importancia al carácter conflictivo que caracteriza al concepto de campo, ello en virtud de la ya mencionada posesión de capitales y el desarrollo de estrategias que permiten la movilidad o permanencia de las posiciones. Entender el conflicto y las luchas como características inherentes a los campos y por tanto al espacio social nos parece una manera más adecuada de caracterizar el trabajo en general y el trabajo musical en particular, más aún en el marco de relaciones sociales capitalistas que vendrían a definir el carácter clasista y político de las mismas posiciones.

4.2. El trabajo y las condiciones materiales que lo configuran

En la teoría sociológica clásica el trabajo ha sido uno de los objetos de estudio más recurrentes al ser considerado por algunos como el elemento constitutivo de las sociedades modernas. Sobre todo en los estudios desarrollados por Karl Marx el trabajo ha ocupado un rol central en la creación de su teoría y corresponde al eje del funcionamiento y organización de la sociedad capitalista que él investiga a fines del siglo XIX.

Para el filósofo prusiano, el trabajo corresponde a un proceso entre la naturaleza y el ser humano. Es una actividad encaminada a un fin de la que brota un producto que tenía previamente existencia ideal. Quien trabaja realiza, en la materia que transforma, su fin. Y los factores simples que intervienen en este proceso consisten en el propio trabajo (la actividad encaminada a un fin), su objeto (las materias primas) y sus medios (instrumentos y condiciones de producción). En dicho proceso el trabajador logra obtener un objeto. Ese producto final es un valor de uso, en donde el trabajo se materializa en el objeto como valor (Marx, 1867/2014).

Tomando en cuenta las concepciones clásicas del trabajo en clave materialista, un análisis básico inicial del trabajo artístico contemplaría ahondar en las condiciones materiales en las que se desarrollan las y los trabajadores del arte y cuál es el campo de relación de fuerzas que existe al interior del mismo; los actores, cómo funciona el mercado del trabajo artístico y hacia dónde se orienta la hegemonía de la industria cultural.

En el caso específico de los docentes de ESJazz, para ahondar en su posicionamiento respecto a las condiciones laborales en las que desarrollan su trabajo hemos de considerar la trayectoria y situación laboral que éstos poseen. De ello se desprende que *la primera dimensión a investigar corresponda a la trayectoria y situación laboral* de los miembros de la institución. Para esto es menester acceder a la historia personal de estos músicos, ahondar en la visión, experiencia y posesión que tienen de los capitales que son relevantes en el marco del campo del trabajo musical: formación personal, comienzos en la música y en cómo se convirtió en su fuente de ingresos, métodos de trabajo, conformación de redes, conflictos o cooperación con los distintos agentes, características generales en las que desempeñan su trabajo (flexibilidad, pluriempleo, realidades contractuales), etc.

4.3. El carácter inmaterial del trabajo artístico

Ahora bien, el problema del trabajo como productor de valor y por tanto de riqueza ha traído consigo algunos problemas, ya que existen ocupaciones que se caracterizan por no producir valor o riqueza material, dentro de los cuales el trabajo musical podría incluirse. Esa distinción entre trabajo productivo e improductivo ha estado presente en la discusión teórica durante todo el desarrollo de la sociología, y en particular, de la teoría marxista.

Planteamientos teóricos posteriores han abordado el problema de la distinción entre trabajo productivo e improductivo de una manera más compleja y en el marco de los procesos de modernización y transformaciones estructurales que ha sufrido el mundo laboral en la segunda mitad del siglo XX.

Los estudios elaborados por Negri & Lazzarato (2001) plantean que se ha vivido una transformación del trabajo en el modo de producción a nivel internacional, en donde el ciclo del *trabajo inmaterial* ocupa un papel estratégico en la organización global de la producción.

Los autores acuñan el concepto de *trabajo inmaterial* dado que las nociones clásicas no pueden dar cuenta de dichas transformaciones estructurales.

De esta manera, cabe destacar que el trabajo inmaterial (como por ejemplo la publicidad, el trabajo artístico, la ingeniería, entre otros) posee la cualidad específica de generar conocimiento, o más bien, *producir subjetividad* al orientarse a un público consumidor. Dicha producción de subjetividad se orienta a la construcción de consumidores acoplados a la producción de mercancías y la acumulación de capital en el marco de la sociedad capitalista. De esta manera, el trabajo inmaterial se vuelve en sí mismo productivo. En palabras de los mismos autores:

“se puede decir que cuando el trabajo se transforma en inmaterial y el trabajo inmaterial es reconocido como base fundamental de la producción, este proceso no atraviesa solamente la producción, sino el ciclo entero de ‘reproducción-consumo’: el trabajo inmaterial no se reproduce en una forma de explotación, pero sí en la forma de reproducción de la subjetividad” (íbid. p. 14).

Para vincular lo anterior con la presente investigación cabe considerar al trabajo artístico no como una ocupación común, sino como trabajo inmaterial en tanto su fundamento es la producción de subjetividad y conocimiento. Más relevante se vuelve para el caso específico de los músicos, debido a que la principal actividad laboral que desempeñan los trabajadores que viven exclusivamente de la música consiste en la docencia y la enseñanza, lo que sin duda corresponde a una ocupación de naturaleza inmaterial.

Ante el carácter cognoscitivo y pedagógico del trabajo musical creemos que es importante ahondar en las tomas de posición de los miembros de la ESJazz respecto a la enseñanza y la relevancia que adquiere la producción de conocimiento y subjetividad en el desarrollo de su labor.

En otras palabras, consideramos que para conocer de manera más exacta la visión y la toma de posición de los trabajadores de la música es preciso ahondar en sus consideraciones, opiniones y posturas respecto a la docencia de la música en Chile junto con las prácticas e instituciones que la rodean y determinan. De lo anterior se desprende la *segunda dimensión de análisis que corresponde al posicionamiento respecto a la docencia de la música en Chile.*

Ello dice relación con su experiencia en la enseñanza de la música y las instituciones educativas que son parte de dicho medio, su visión respecto a las prácticas generalizadas de la enseñanza musical, etc.

En el contexto descrito anteriormente, los autores afirman que el trabajo en general está sufriendo procesos de autonomización, es decir, la discontinuidad de las formas de organización tradicionales (carácter independiente del trabajo, entre otros) y la continuidad de la explotación. Sin embargo, los filósofos italianos ven en el trabajo autónomo no sólo la continuidad de la explotación, sino también una oportunidad de generar nuevas alternativas políticas en tanto se observan condiciones de cooperación y desarrollo colectivo del trabajo.

Es más, el hecho de que el trabajo inmaterial implique la producción de la subjetividad y la consiguiente construcción de un público o consumidores implica la posibilidad de generar tensiones al interior del campo del trabajo en virtud de las posiciones críticas que puedan emerger desde los y las trabajadoras inmateriales. Si la norma es que el trabajo inmaterial está inserto en una cadena productiva y se encarga de acoplar la reproducción a la producción social mediante dicha producción de subjetividad, sería posible identificar posiciones que tienden a direcciones contrarias; la construcción de subjetividades críticas o al menos que distan de la lógica mercantil y capitalista de desarrollar el trabajo artístico.

De lo recién expuesto se desprende una posible hipótesis: que ante la posición marginal de la ESJazz (siendo una institución de carácter privado que se ubica al margen de la normativa exigida por el ministerio de educación) respecto a las instituciones educativas y culturales vigentes, los docentes de esta institución presentarán experiencias alejadas de los espacios hegemónicos, junto con una visión crítica respecto a la enseñanza de la música en Chile y los actores que influyen en su desarrollo.

4.4. La cuestión del estilo y el jazz

Tomando aún en consideración la cuestión del trabajo musical como trabajo inmaterial, surge como un aspecto relevante el problema de la pertenencia a determinados géneros o estilos como una variable que permite comprender las tomas de posición de los miembros de ESJazz en el campo del trabajo musical.

Como complemento a los planteamientos de Negri & Lazzarato, de Nicola, Vecchi, & Roggero (2008) plantean la noción de “clase creativa” para delimitar igualmente la emergencia de un conjunto de trabajadores que se caracterizan por poner a disposición la creatividad y el conocimiento en el desarrollo de su trabajo. En este caso, la identidad y la conciencia de este grupo de trabajadores ya no se funda sobre el trabajo o las instituciones, sino sobre su propia creatividad. En ese contexto, se requiere comprender cómo:

“en la época del trabajo cognitivo, se componen estrategias de autovalorización que resisten a los dispositivos de mando, explotación y segmentación, para constituir así un campo de composición de fuerzas; y es en este campo, que viene definido por la producción del común, donde se puede buscar una subjetivación política de clase” (íbid, p. 53).

Lo anterior cobra relevancia en tanto las estrategias desarrolladas por los agentes en el espacio social se tornan políticas; las posiciones se relacionan entre sí y están definidas por el lugar en el campo de poder que ocupan. Por su parte, de la Garza (2011) destaca que el problema de fondo consiste en que

“la eficiencia de las estructuras y vivencias del mundo del trabajo pueden ser variables en la conformación de identidades y acciones colectivas, porque un trabajador no sólo comparte con otros el espacio laboral sino tiene interacciones y experiencias en otros mundos, articulados de manera inmediata o no con el del trabajo. Además, la identidad no se da en abstracto sino que es con respecto a determinado problema, espacio de relaciones sociales o enemigo” (íbid, p.19).

Es decir, el mundo del trabajo no es la única dimensión de la vida social que influye en los procesos de subjetivación. Lo recién planteado da luces de cómo abordar la especificidad de trabajos como el musical, en tanto trabajo que no responde a las teorizaciones clásicas pero que también desata procesos de subjetivación e identificación que podrían ser incluso más fuertes ya que trascienden el sólo “espacio de trabajo” y permean el conjunto de espacios de la vida de las personas. Dichos procesos son muchas veces el sustrato de estrategias y acciones conjuntas llevadas a cabo por los y las trabajadoras en virtud de condiciones y problemas específicos.

En el marco de la práctica y el trabajo musical, la pertenencia o adscripción de los músicos a determinados géneros u estilos pueden tener consecuencias importantes al momento de ahondar en el posicionamiento de los individuos en el campo de la música. Se generan espacios comunes entre músicos/trabajadores que desatan procesos de subjetivación/identificación, así también redes concretas de desarrollo laboral.

Es así que vinculado al carácter inmaterial del trabajo musical, así como la existencia de una “comunidad/escena” creativa e interpretativa que gira en torno al género o estilo musical a los que algunos trabajadores de la música adscriben, podrían identificarse tomas de posición o visiones compartidas entre los miembros de ESJazz respecto al campo musical en tanto todos forman parte de una escena o circuito vinculado al estilo del Jazz en Santiago. Lo recién planteado opera como hipótesis.

De lo anterior es posible identificar una *tercera dimensión que dice relación con el posicionamiento de los miembros de ESJazz en el campo del trabajo musical en tanto pertenecientes a la escena y estilo del Jazz.*

4.5. Las instituciones Estatales y otros actores del campo

Ahora bien, cabe retomar a Bourdieu (1999) para abordar el problema de las luchas políticas y su relación con el capital simbólico al interior del espacio social como fenómeno transversal a los campos. Los agentes tienen un conocimiento práctico, corporal, de su posición en el espacio social, lo que orienta las luchas simbólicas de la existencia cotidiana que contribuyen a la elaboración del mundo social. Es así que,

“la lucha política es una lucha cognitiva (práctica y teórica) por el poder de imponer la visión legítima del mundo social, o, más precisamente, por el reconocimiento, acumulado en forma de capital simbólico de notoriedad y respetabilidad, que confiere autoridad para imponer el conocimiento legítimo del sentido del mundo social, su significado actual y la dirección en que va y debe ir” (íbid. p.244).

Ahí se establece una relación estrecha entre lucha política y capital simbólico. Es relevante, a su vez, que una de las apuestas de la lucha simbólica es el poder de conocimiento: el poder sobre los instrumentos de elaboración de los esquemas de acción, percepción y evaluación.

El Estado, como ente fundamental que ejerce la violencia simbólica es la institución por excelencia que se encarga de establecer los límites de aquel poder de conocimiento, como también se vuelve el espacio principal de lucha política. El mundo social es, por tanto, resultado de luchas simbólicas, las cuales son a la vez políticas y cognitivas, por el conocimiento y reconocimiento,

“estas luchas se desarrollan tanto en el orden de la existencia cotidiana como en el seno de los campos de producción cultural que (...) contribuyen a la producción y la imposición de principios de elaboración y evaluación de la realidad social” (íbid. p.246).

La labor simbólica para liberarse y denunciar la arbitrariedad de aquella “sumisión dóxica” supone instrumentos de expresión y crítica que, como las formas de capital, se encuentran desigualmente distribuidos. En cada campo específico es posible identificar aquellas luchas y aquellos esquemas de acción/percepción del mundo social que se encuentran en juego. En el caso de nuestra investigación es menester preguntarnos, ¿de qué manera se relacionan estos músicos con el Estado? ¿cómo se vincula con el desarrollo de su trayectoria y experiencia musical/laboral? ¿es posible encontrar vértices de conflicto que hacen referencia a una lucha cognitiva y por tanto política entre esta escuela y la institucionalidad cultural?

Ligado a lo anterior es posible identificar una *cuarta dimensión* de relevancia teórica para la presente investigación: *el problema de la institucionalidad cultural vigente y el Estado como actor relevante en el campo del trabajo musical*. El Estado no sólo se encarga de normar y regular las prácticas de los trabajadores de la música en tanto intérpretes y creadores, sino que también se ocupa de establecer principios de visión y división del mundo social a través de las políticas culturales como también la definición de los aspectos curriculares para las instituciones que imparten la enseñanza musical acreditada.

En el marco de la presente investigación, será posible comprender el posicionamiento de los miembros de la ESJazz respecto a la institucionalidad cultural en virtud de su trayectoria y experiencia con la misma. A su vez, es posible proponer una hipótesis que plantea una visión crítica por parte de estos docentes en virtud de la posición distante que posee la ESJazz respecto a la institucionalidad cultural vigente y el Estado.

5. Especificaciones metodológicas

5.1. Relevancia del caso

A la luz de las ya descritas condiciones precarias de trabajo en las que los músicos en Chile desarrollan su labor y la importancia que adquiere la docencia como actividad laboral para estos profesionales (Ihnen, 2012), analizar la experiencia de una institución de poca data que ha logrado expandirse en el campo de la música es de suma relevancia para actualizar los conocimientos respecto al campo y también generar nuevos saberes en torno a los aspectos que, hasta ahora, no han sido profundizados por la investigación social.

Desde la perspectiva de una sociología del trabajo, este caso constituye una experiencia diferente a los procesos laborales usualmente abordados dado que sus miembros poseen trayectorias laborales y docentes al margen de los marcos institucionales predominantes.

Por otra parte, la investigación sobre la enseñanza de la música en Chile se ha dedicado en mayor medida a la observación de experiencias y casos en la educación escolar y secundaria, mientras que los estudios sobre docencia musical en la enseñanza superior son menos recurrentes, ello constituye un aspecto que le brinda relevancia a la información generada por esta investigación.

De esta manera, el análisis de las experiencias de los docentes de la Escuela Superior de Jazz en Santiago de Chile permitirá vincular el clásico énfasis de la política pública sobre las condiciones y trayectorias laborales de los músicos con el enfoque en la actividad docente para caracterizar y comprender de manera cabal el fenómeno del trabajo musical.

5.2. Tipo de metodología

La presente investigación es de tipo cualitativo, siguiendo a Cottet (2006), se inscribe en lo que denomina *la investigación social del discurso* la cual pretende, a partir del discurso emitido por los sujetos, acceder a un saber propio de su experiencia y posición en el mundo social.

Lo social como objeto de investigación estaría ligado estrechamente a los discursos que circulan en la sociedad, de modo que éstos constituyen una base empírica para investigar

fenómenos sociales (Santander, 2011). Por tanto, la investigación cualitativa se desarrolla sobre el supuesto del vínculo entre estructuras discursivas y estructuras sociales en donde los usuarios hablan desde una posición específica; es decir, la relación entre sociedad y discurso está mediada por representaciones mentales compartidas por los agentes en virtud de su pertenencia a determinados grupos (Van Dijk, 1995).

Hemos de retomar lo que plantea Foucault (2002) respecto a la emergencia del discurso como expresión de las relaciones de poder en el cuerpo social, discursos que se correlacionan con determinada posición, haciendo referencia a los procesos de subjetivación que ocurren en situaciones estructurales o jerárquicas. Una estrategia cualitativa permitiría ahondar en ese aspecto; la relación de los sujetos con el resto del cuerpo social y las posiciones que lo constituyen.

A su vez, creemos que un enfoque biográfico puede ser útil en la caracterización de esta experiencia en tanto las trayectorias individuales y las historias personales se relacionan estrechamente con la historia social y colectiva, pudiendo aportar perspectivas más amplias y heterogéneas al objeto de investigación. Esto remite a la importancia de las mediaciones que las propias personas construyen a partir de sus experiencias personales, poniendo el acento en la construcción de sentido y la narración que ejecutan (Cornejo, 2006). De esta manera, si bien no se utilizó una técnica propiamente biográfica como el relato o la historia de vida, en la construcción de los instrumentos se considerará este enfoque para la delimitación de las preguntas.

5.3. Técnicas de producción y análisis de información

Se procedió a la construcción y aplicación de la entrevista cualitativa ya que se vuelve útil para obtener información sobre cómo los sujetos actúan y reconstruyen el sistema de representaciones sociales en sus prácticas individuales; ahonda en el discurso actualizado en una práctica correspondiente y permite la reconstrucción del sentido social de una conducta individual de un grupo de referencia (Alonso, 1995). Esta técnica nos permitirá ahondar en las trayectorias individuales imbricadas en el proceso experiencial de los integrantes de la ESJazz.

La entrevista es de carácter semi-estructurada ya que se definió un guion temático en torno al cual girará la comunicación. Este guion permite la profundización en aspectos que surgen de manera espontánea y no fueron contemplados de manera previa en la construcción del instrumento. Este tipo de entrevista, por lo tanto, le brinda cierto grado de flexibilidad a la conversación que creemos adecuado para la presente investigación.

La construcción del instrumento se corresponde con la construcción de nuestro objeto de estudio de manera tal que cada dimensión teórica se ha desagregado en una serie de preguntas indicadoras de aquella dimensión a la que corresponde. La pauta de la entrevista se encuentra en el apartado de Anexos Metodológicos (Anexo I).

De esta manera, esta técnica nos permitirá identificar, en términos del posicionamiento en el campo del trabajo musical, posiciones y discursos comunes como divergentes. El carácter homogéneo o heterogéneo de estos emplazamientos constituye un elemento relevante para el desarrollo y las conclusiones del presente estudio.

Tal como afirma Miguel Valles (2000), en las investigaciones cualitativas las decisiones muestrales se rigen por criterios como la selección de contextos relevantes que permiten la selección de sujetos específicos, así también por principios de heterogeneidad y accesibilidad. Para efectos de la presente investigación, no se considerarán trabajadores o trabajadoras administrativas ni funcionarios dado que el foco de la investigación es el del trabajo musical.

Por otra parte, se definieron 2 criterios generales para la selección de los entrevistados: 1) llevar al menos 3 años como docentes de ESJazz, y 2) estar vinculados con el circuito y el estilo del Jazz.

Respecto a la variable género cabe aclarar lo siguiente: en ESJazz hay sólo una profesora que imparte clases de canto, sin embargo, ella lleva menos de 1 año como docente en la institución. Por otra parte, acceder a cada entrevistado dependía de las veces que el investigador asistía a sus dependencias y tenía la oportunidad de interceptarlos de manera separada, sin tener la oportunidad de encontrar a la docente. Ello nos llevó a tomar la decisión de no buscar el contacto con aquella profesora dados los criterios definidos anteriormente.

Por otra parte, dado que es una institución particular y actualmente está integrada por alrededor de 30 profesionales de la música, se realizaron entrevistas por términos de

accesibilidad y el muestreo fue por saturación de la información (Canales, 2006), es decir, al momento en que los discursos y las unidades de información comenzaron a reiterarse, se procedió a dejar de realizar entrevistas.

Se realizaron 8 entrevistas con grabadora que posteriormente se transcribieron y una conversación personal la cual no fue grabada sino registrada en un cuaderno de campo correspondiente⁵. De lo anterior se concluye que se accedió a 9 miembros de un total de 27 docentes, lo que corresponde a un 30% de la planta docente actual. Cabe mencionar que dentro de los entrevistados se encuentra el director académico y dueño de ESJazz junto con el encargado de extensión. De estos 9 entrevistados 4 de ellos llevan más de 7 años dictando clases en el proyecto, mientras que los 5 restantes llevan entre 3 y 5 años aproximadamente.

Se aplicó la técnica de análisis de contenido a las entrevistas realizadas, en tanto se encarga de explicar y sistematizar el campo del análisis del tema de los textos asociándolos a los contextos desde los cuales provienen. Lo que a su vez permite la inferencia del contenido subyacente al mensaje en virtud del medio en el cual se produce (Abela, 2001). De este modo se podrían identificar los elementos centrales y comunes a la experiencia de la ESJazz que se vincularían al contexto de cada agente en esos procesos.

⁵ La entrevista que no fue grabada fue registrada en un cuaderno de campo y corresponde a una conversación con Jasper Huysentruyt, actual docente de la cátedra de piano. La información obtenida de esta comunicación personal es utilizada en el análisis de éste trabajo para caracterizar la escena y el campo del jazz santiaguino en comparación a Valdivia y Europa.

6. Análisis y resultados

6.1. Dimensión trayectoria y situación laboral

A rasgos generales es posible constatar ciertos elementos que han sido ya mencionados en investigaciones anteriores respecto a la apreciación que tienen los músicos en general y músicos de jazz en particular respecto al campo del trabajo musical y su situación laboral.

Estas características generales dicen relación con la inestabilidad y precariedad que viven actualmente; el pluriempleo, la inexistencia de contratos en sus trabajos, flexibilidad horaria, entre otros. A su vez, todos los entrevistados se desenvuelven laboralmente únicamente en el ámbito de la música, independiente de la cantidad de empleos distintos que tengan en el mismo.

Dentro de las principales fuentes de ingreso podemos encontrar tres: 1) la docencia, sea en instituciones o de manera particular; 2) la interpretación y grabación de canciones como músicos de sesión; y 3) la interpretación en vivo de proyectos propios o ajenos.

En primer lugar, existiría una *inestabilidad o discontinuidad respecto al trabajo* que existe en el mercado, lo que implicaría que los músicos deben constantemente establecer redes, contactos y gestionar su actividad para generar sus propios ingresos:

[El trabajo como músico es] *súper difícil, depende exclusivamente de lo que yo esté haciendo, de cómo invertir en... como la única forma de poder tener pega a mediano plazo. Osea, si un mes dejo de trabajar para hacer, no sé, desde escribir música, gestionar conciertos (...) al mes siguiente o en dos meses más no voy a tener pega (...). Ahora viejo aprendí a hacer otras pegas de gestión y me he hecho cargo de algunas cosas digitales como complemento* (Nicolás Vera).

A su vez, otro integrante de la Escuela comenta respecto a sus fuentes de ingreso:

[Fuentes] *de plata? De todo po, haciendo clases, tocando. Es que hasta hace poco estábamos tocando hartito con el Cutu⁶, ya hicimos varios festivales en verano (...)* En

⁶ Cristián Cuturrufo. Trompetista de Jazz chileno que emerge en el circuito cultural Santiaguino en la década de los 90's.

la Uniacc también hice unos reemplazos al Gálvez y particulares he hecho caleta de clases también. (Eduardo Peña)

Así lo expresa un tercer entrevistado:

Uno tiene que ir haciéndose la carrera. Generando contactos con gente que toque diferentes tipos de música cachai, conociendo gente (Patricio Tobar).

Por otra parte, respecto a su trayectoria, la mayoría de los docentes de ESJazz entrevistados tuvieron sus *primeros acercamientos y actividades musicales a edades sumamente tempranas*. Generalmente ocurre dado que en su núcleo familiar la música ya ocupaba un lugar importante sea en términos laborales o recreativos.

Yo empecé como a los 12 años a cantar en eventos, eventos masivos los típicos eventos del binguito, que esto que el otro, la fiesta... y entonces me empecé a hacer conocido como un niño cantante, y empecé a viajar con mi madre a argentina a cantar (Omar Lavadié).

Ello dice relación con que sus primeros empleos remunerados como músicos ocurrieron a edades tempranas. Así lo expresa uno de los integrantes el cual toca el saxofón tenor:

Yo en esa época ya estaba trabajando. Tocaba bailable, cumbia, tocaba salsa. (...) y muy rápidamente y barsamente me puse a hacer clases también. Yo me habré puesto a hacer clases a los 18 (Claudio Rubio).

Por otra parte, es posible afirmar que los entrevistados desde esa temprana edad se han dedicado laboralmente exclusivamente a la música. Si bien el pluriempleo es una realidad, los múltiples trabajos que desarrollan son exclusivamente en el ámbito de la música:

No recuerdo haber tenido otras pegas [que no sean relacionadas a la música], osea he tocado siempre y he tenido pegas no se po de bajista, de percusionista, pero chico así 18-17-19 [años] por ahí, pero siempre (Nicolás Vera).

Es decir, acompañado de una formación y aproximación muy temprana al campo de la música, con ello ocurre tempranamente la incorporación de estos músicos al mercado laboral. Cabe mencionar que la mayoría de los entrevistados y profesores de ESJazz tienen como promedio 40 años aproximadamente.

Dentro de los hallazgos importantes respecto a la dimensión relativa a la trayectoria y situación laboral de los docentes de ESJazz hemos podido identificar 3, que a continuación se desarrollarán.

6.1.1. Músicos profesionales sin título profesional (o: el título versus el prestigio)

Uno de los hallazgos más relevantes respecto a esta dimensión dice relación con la instrucción formal que poseen en general los miembros de la institución: la mayoría de los entrevistados (7 de 9) no poseen un título o certificación formal que acredite su condición de músico profesional, sin embargo, se consideran músicos profesionales por la labor que han desarrollado a lo largo de su trayectoria:

Me considero músico profesional pese a no tener el cartón que me acredite como músico profesional, pero por la labor que he ido desarrollando durante los años y la responsabilidad que he tenido en la educación me he considerado músico profesional (Patricio Tobar).

Ahora bien, la mayoría de ellos tuvo experiencias en instituciones formales como universidades o institutos profesionales, pero en general terminaron en la deserción y decisión de no obtener un título o certificación, adquiriendo una formación a través de otros medios, fundamentalmente la enseñanza con profesores particulares y de manera autodidacta. Esto lo podemos observar en las siguientes afirmaciones:

Salí del colegio y me metí a estudiar a la Chile teoría (...) después de eso me metí a estudiar composición a la moderna, y ahí duré dos años, y ahí me salí porque en realidad sentía que estaba perdiendo el tiempo realmente. Y ahí fue una decisión bien difícil porque, ese es el momento en que yo digo, ya voy a tener que estudiar esta we.. sólo, con profesores particulares (Claudio Rubio).

Cabe destacar que una de las vivencias que se repite en las trayectorias de estos músicos son los estudios incompletos en institutos profesionales que imparten la enseñanza de la música popular, como lo es la Escuela Moderna de Música:

Me metí a la escuela moderna, estuve un año en la escuela moderna. Pero luego me salí porque preferí estudiar con maestros po cachai, particulares (Eduardo Peña).

A pesar de dicha situación, la falta de certificación formal no parece ser un problema para el desarrollo laboral y artístico de estos trabajadores de la música. Es posible observar que la falta de reconocimiento institucional lo compensan con el prestigio que ellos mismos han generado a partir de su trayectoria artística: se afirman en los discos que han grabado, su constante actividad en el medio, el núcleo del jazz al que pertenecen y sus capacidades o destrezas técnicas al momento de ejecutar su instrumento:

Como que los músicos de Jazz igual tienen mejores posibilidades laborales que muchos otros músicos de pop y de rock, es súper raro, lo veo con hartos amigos (...) como tocai jazz vai a... tenís más, no sé, tocai mejor (Nicolás Vera).

También es posible observar que resaltan el carácter profesional de su trabajo en comparación a otros tipos de “perfiles” laborales, respecto al valor que le entregan al desarrollo del mismo como al cultivo de las competencias que se requieren para dedicarse a la música en sus múltiples aspectos:

Entonces igual hay músicos y músicos po we... Como cierto nivel de musicalidad pa mi igual po. Tiene que ver con el profesionalismo, con el tiempo que le dedicai a la música todo eso, la relación que tení con la música, si te dedicai al 100 por ciento (Eduardo Peña).

Sumado a ello, resaltan también el valor del prestigio no sólo en contraposición a su falta de certificación formal, sino también al referirse a la situación de la ESJazz, la cual no cuenta con la acreditación del Estado y por tanto no entrega ningún tipo de certificación válida ante el ministerio de educación:

Una de las cosas que nos enorgullece a nosotros es el prestigio que tenemos como escuela, entonces los chicos vienen por eso, no están preocupados de tener un cartón, además que no sé, la mayoría de los músicos que vive de la música no va a conseguir un trabajo en la música con un cartón en la mano (Christian Gálvez).

Algo importante que recién podemos observar de manera incipiente, es que surgen algunos atisbos de la “sombra del jazz”. Es decir, los entrevistados usualmente se amparan en el prestigio de su trayectoria como músicos pertenecientes al circuito del jazz. Ello nos lleva a preguntarnos ¿Tendrá el jazz algo que ver con este tipo de jerarquías que incluso quitan valor al reconocimiento simbólico que da el estado a través de la certificación?

6.1.2. El Jazz como núcleo formativo y núcleo laboral

Un segundo hallazgo relevante dice relación con la importancia del circuito del jazz en la formación musical de los docentes de la escuela, así como en su desarrollo laboral. Al parecer, muchos de estos músicos se habrían formado en sus propios instrumentos a partir de profesores y círculos siempre vinculados al estilo del jazz. Así lo relata el profesor de Canto y Técnica Vocal de ESJazz:

Y ahí me empecé a meter en el estudio de escuchar a los cantantes de jazz, de escuchar que se yo... lenguaje, comencé a tener más amigos, más de mi edad que eran tipos que tocaban jazz (...) que son mis actuales colegas (Omar Lavadie).

Es así que, al ahondar en sus trayectorias laborales y formativas, muchos de los entrevistados se formaron musicalmente al alero de espacios como el Club de Jazz y maestros que provenían de la escena jazzística en la década de los 90's. A su vez, ingresaron al mercado laboral también a través de dicho circuito:

De repente salían estos cabros nuevos, con otra onda, más lanzados, tocando mejor cachai (...). Fue lento trabajar y nos metimos rápido. Al año siguiente el Gálvez me invitó a tocar en su grupo, tenía como 19, me invitó a una gira y ahí me empecé a meter, e inevitablemente cuando estai tocando con alguien súper respetado como el Gálvez, como que inevitablemente te metís en un circuito, si estai haciendo bien la pega “apareciste” en el circuito (Nicolás Vera).

Incluso, hay algunos que se integraron al campo del trabajo musical luego de egresar como estudiantes de la ESJazz, como lo es el caso del docente encargado de la cátedra de Teoría de la Música:

Le escribí a Gálvez, me citaron a la escuela, fui pa allá y empecé a estudiar y después Gálvez me becó y estudié gratis. Estudié como 3 años hasta que terminé mis estudios. Y antes que terminara ya estaba trabajando en la ESJAZZ (Patricio Tobar).

Lo recién mencionado es algo que adquiere aún más relevancia al observar que se genera una idea de comunidad educativa de la que forman parte docentes y estudiantes, constituyéndose redes de muchos tipos, inclusive laborales para aquellos recién egresados, cuestión que se abordará de manera más profunda en el apartado sobre docencia.

De lo anterior se sigue que algunos entrevistados iniciaron su vida laboral en el ámbito de la música gracias a las recomendaciones y gestiones de Christian Gálvez (director académico de la escuela y representante consolidado del circuito jazzístico en Santiago) para desarrollarse en algunos proyectos:

Lo que pasa es que yo empecé a ganar plata cuando todavía vivía con mi papá. Eso ocurrió a través del Gálvez, porque este loco tocaba con Joe Vasconcellos y me mete ahí porque tenía que hacer otras cosas (Eduardo Peña).

De lo anterior podría mencionarse que el circuito del jazz no sólo puede operar como fuente de procesos de identificación y subjetivación, sino también como una escuela formativa respecto al aprendizaje de la música y también como un núcleo de redes que se ha extendido hasta la actualidad para la oferta de empleos y el desarrollo laboral de los entrevistados.

En el caso de ESJazz ha ocurrido que, en muchos de los casos, ha sido Christian Gálvez, el fundador y actual director de la institución, quien ha formado o incluso incorporado a algunos de los miembros de ésta escuela al mercado laboral.

6.1.3. La docencia como la principal fuente de ingresos de los músicos

Un tercer hallazgo relevante respecto a la dimensión relativa a la trayectoria y situación laboral de los docentes de ESJazz entrevistados corresponde a lo siguiente: la fuente principal de ingreso de estos músicos es la docencia. Es decir, es la enseñanza de la música (sea ésta impartida en instituciones o de manera particular) la primordial actividad laboral que desarrollan los entrevistados, en desmedro de otras fuentes de ingreso como lo son las presentaciones en vivo:

El 90% de lo que yo gano en términos de plata es haciendo clases. En Projazz, la ESJAZZ y particular, hartas clases particulares. Si, porque en realidad toco en thelonius, y eso es... son 20 lucas. Son 25 parece (Claudio Rubio).

Ello nos lleva a preguntarnos, a la luz de la carencia de certificaciones y títulos de varios miembros de la Escuela, por su posicionamiento en relación a la docencia y la enseñanza de la música en Chile. Así, es posible percatarse que la mayoría de estos docentes ha tenido experiencias en instituciones reconocidas, además de hacer siempre clases particulares:

De muy chico comencé a hacer clases en Projazz como a los 20 años. O 19 años. (...)
[Respecto a cuáles son sus fuentes de ingreso] *Creo que el trabajo acá en la escuela, clases particulares y toco lo que puedo, a veces toco de músico de sesión también pero no tanto* (Agustín Moya).

Ahora bien, cabe destacar el valor que le asignan a su actual trabajo en la Escuela Superior de Jazz en tanto pertenecer a una institución formal les brindaría mayor estabilidad laboral respecto a la constancia de su fuentes de ingreso, en comparación a las clases particulares que no garantizan la permanencia semestral o anual de los estudiantes para con sus profesores.

A su vez, con el paso del tiempo, parece ser que ESJazz se ha convertido en un espacio en el que sus miembros, al carecer de títulos o certificados institucionales, pueden ejercer la docencia de manera estable sin ningún problema, y ello se vincula con el carácter privado de ESJazz, junto con la decisión formal de no acreditarse.

Además, que [La ESJazz] ha significado una fuente estable para todos los que estamos aquí. Y depende de eso, depende de también la entrega que todos le damos para que se mantenga estable para todos (Nicolás Vera).

Por otra parte, ESJazz también se diferencia de otras instituciones en que los ingresos que entrega a sus profesores son menores que en otras instituciones formales, ello podría vincularse con ciertas condiciones en las que la misma escuela se desenvuelve; no brindar títulos o certificados a sus alumnos y carecer de acreditación por parte del Estado. Así lo relata uno de los entrevistados, quien comenta que inicialmente formó parte de la escuela para luego cesar sus actividades y, después de varios años, volver:

Había como esfuerzos por hacerse, en pos de la escuela cachai, y eran esfuerzos que yo en ese momento no estaba dispuesto a hacer. Entonces, en términos monetarios, de lo que estaban pagando, el tiempo que yo gastaba, entonces, yo dejé de hacer clases ahí (Claudio Rubio).

Por otro lado, relata el fundador de la Escuela el proceso mediante el cual dejó de hacer clases en instituciones privadas para dedicarse a sistematizar su propio plan de estudios y gestionar su propia labor docente. Ello corresponde a los inicios de la actual ESJazz:

Primero yo me salí de las instituciones privadas en las que trabajaba y me enfoqué directamente a dar solamente clases en mi propio espacio. (...) También el orden en lo económico en cuanto a las fechas de pago. Por otro lado, al no ser una institución y al ser solamente la Javiera y yo podíamos dar muchas facilidades de acceso y de pago entonces mejoró mucho la calidad de mis alumnos (GALVEZ).

De esta manera es posible inferir que la ESJazz corresponde a un espacio en donde se ejerce la docencia de un grupo selecto de músicos que poseen ciertas características similares; no poseen título profesional o certificación alguna y pertenecen a un circuito específico vinculado al jazz. A su vez, surge la interrogante por la labor docente que han desarrollado hasta ahora y si hay algo que los posiciona en un lugar distinto al del resto de actores e instituciones que les rodean.

Por otra parte, hay que mencionar el rol fundamental que ocupa Christian Gálvez en la conformación de este circuito de Jazz, en especial como figura fundadora de lo que anteriormente hemos llamado la generación de jazzistas de los 2000; él se ha encargado de generar y desarrollar una escena y circuito de jazz en conjunto a los músicos que forman parte de la institución. Así describe uno de los entrevistados la importancia de dicho circuito:

[Las redes entre músicos de jazz] Han sido fundamentales porque desde entonces que estamos haciendo cosas, tocando, juntándonos a estudiar, grabando, enseñando, no sé po. Imagínate, al Agustín lo conocí el 96 y empezamos a trabajar como el 99 y desde ahí estamos trabajando hasta hoy en día, tocando, haciendo clases, muchos discos juntos, con Gálvez lo mismo (Nicolás Vera).

6.2. Dimensión Docencia de la Música

A rasgos generales, como ya se ha comentado en la sección anterior, se debe tomar en consideración que la práctica docente constituye la actividad laboral más importante para los músicos que forman parte de ESJazz, en tanto es a lo que dedican más tiempo y lo que les brinda mayor cantidad de ingresos.

A la luz de lo anterior, es posible constatar que los integrantes de ESJazz no sólo se incorporaron al mercado laboral de la música de manera temprana como músicos sesionistas,

sino que también comenzaron a ejercer la docencia a una edad temprana (alrededor de los 20 años de edad). Así lo expresan algunos de los entrevistados:

Yo me habré puesto a hacer clases a los 18 (...) pero claro el tema de las clases siempre ha sido como importante, siempre ha sido como una especie de contraste del ideal del músico que sería como tocar lo que uno quiere siempre, ehh.. o tocar pachanga y terminar a las 6 de la mañana la última salida (Claudio Rubio).

De lo anterior también puede afirmarse que la docencia es una alternativa al resto de actividades laborales que desempeñan los músicos y que exigen esfuerzos como, por ejemplo, la extrema flexibilidad horaria.

Debemos destacar que la realidad que presentan los músicos de ESJazz dista en algunos aspectos de lo descrito por (Karmy, et. Al, 2013) en donde se afirma que las principales fuentes de ingresos de los músicos en Chile corresponden a las presentaciones en vivo y la distribución fonográfica. El hecho de que la principal fuente de ingresos de los entrevistados sea la docencia da cuenta de una realidad distinta a la de los músicos en general, lo que podría relacionarse principalmente con las habilidades y el prestigio que poseen como ejecutantes e instrumentistas.

Las clases particulares son sin duda una de las formas que han tenido de solventar económicamente su vida, podría pensarse que es la manera de hacer docencia más viable ante la falta de certificación y títulos, sin embargo, los miembros de ESJazz también tienen experiencia en instituciones educativas formales:

A mí me encanta hacer clases, soy muy feliz haciendo esto, descubrí. De muy chico comencé a hacer clases en Projazz, como a los 20 años, o 19 años (Agustín Moya).

A su vez, también algunos han desarrollado la práctica docente en universidades y conservatorios:

Hice clases en el sur también en el conservatorio de la Universidad del Bío-bío e iba también a Temuco a la Escuela Angelpiana una escuela de música allá. En la Uniacc también hice unos reemplazos al Gálvez y particulares he hecho caleta de clases (Eduardo Peña).

Ahora bien, si ahondamos en la época en que cada uno de los entrevistados se incorporó al proyecto educativo de la ESJazz surgen algunos elementos relevantes para los objetivos de este estudio los cuales nos permiten profundizar en los discursos que tienen estos músicos respecto al campo del trabajo musical.

En primer lugar, antes de gestarse la ESJazz éstos eran músicos que ya colaboraban mutuamente a partir del circuito del jazz. Por otra parte, han compartido experiencias docentes de manera conjunta en algunas instituciones educativas, habiendo ocurrido una suerte de “migración” desde dichas instituciones a la actual ESJazz.

Por su parte, este proyecto parece ser una estrategia desarrollada para sistematizar la docencia llevada a cabo de manera particular y no depender de instituciones formales adscritas a la normativa institucional vigente. Así lo relata el fundador de la Escuela:

Básicamente, yo estuve muchos años dando clases en instituciones, también de forma particular y un poco el desorden del régimen de los alumnos particulares me llevo a sistematizar de una forma más rígida de dar las clases con cierto compromiso mío de los horarios, también compromiso de los alumnos a asistir a las clases (Christian Gálvez).

De lo anterior podría también hallarse la intención de generar mayor estabilidad laboral respecto a la continuidad de las clases particulares ya sea a un nivel semestral o anual.

En relación a la incorporación de estos músicos al proyecto de ESJazz, parecen estar conformes al preguntarles por su experiencia en la institución. Es más, expresan un sentido de pertenencia y valoración de su labor desde ese espacio en particular, lo que se traduce en un compromiso con el proyecto educativo del que forman parte.

Considero que la malla es bakán, el trabajo que se está haciendo es de alto nivel a bajo costo para la gente que estudia ahí, hay compromiso real de los profesores. Ahí hay caleta de buenos profesores, sequísimos, entonces eso es lo que me gusta, por un lado. Aparte a todos los conozco, somos amigos, entonces es un grupo humano muy filete (Eduardo Peña).

De la cita anterior destaca la importancia que se le da al acceso que permite la escuela dados los bajos aranceles que cobran a sus estudiantes, tomando en cuenta la alta calidad de

profesores que declaran. Por otra parte, el docente responsable de la cátedra de Saxofón afirma el valor que le asigna al proyecto educativo y su compromiso con el mismo desde su fundación:

Yo estoy desde que comenzó esta escuela, el año 2011, a Gálvez lo conozco hace mucho tiempo digamos. (...) Me gusta mucho hacer clases acá porque creo que es un muy buen semillero (Agustín Moya).

Esto se vuelve aún más relevante tomando en consideración que los ingresos que reciben por hacer clases en la ESJazz son menores a los que recibirían en otro tipo de instituciones privadas. En ese contexto cabe preguntarnos por el compromiso docente de los entrevistados, así también por la relación que existe entre su permanencia en la institución y el jazz como estímulo para desarrollar esta actividad.

6.2.1. La ESJazz, el acceso y el lucro

Uno de los hallazgos más relevantes respecto al posicionamiento de los entrevistados en el campo del trabajo musical y su relación con la docencia se vincula a una visión crítica de algunas instituciones educativas. Para ellos, actualmente la enseñanza musical se rige por criterios de carácter económico, en donde prima el lucro como motor de la docencia, a su vez, ello imposibilitaría el acceso a la educación musical por parte de estudiantes que no posean las condiciones económicas para pagar un instituto o universidad. En ese sentido, es posible identificar un discurso crítico de la lógica económica que rige la educación en general y la docencia de la música en particular:

Yo creo que la ESJazz tiene una visión muy diferente a lo que tiene cualquier otra institución de educación superior. (...) En toda la educación todo está regido por términos económicos, con la cantidad de lucas que ingresa, con eso los tipos invierten en una cantidad de cosas, acá no po, el fuerte de la escuela no es las lucas (Patricio Tobar).

En esa línea, el compromiso que tienen estos docentes se expresa bajo la forma de una vocación; la ESJazz es un proyecto a través del cual jóvenes pueden acceder a una formación de excelencia, que posee un orden económico y académico, a un bajo costo.

Esta visión o posicionamiento crítico se funda no sólo sobre una reflexión que tienen sobre la sociedad y el campo de la música sino también sobre las experiencias que los entrevistados han tenido en otras instituciones como docentes:

Estuve en Projazz y hay toda una diferencia. En el fondo a ellos lo que les interesa, básicamente, es ganar plata, no a un nivel digamos, como los dueños de esta escuela. Ellos [los dueños de esta escuela] sí están ganando plata, pero no creo que sea comparable, me entiendes a lo que voy no (Agustín Moya).

Lo anterior tiene relación con lo planteado por Garretón (2012; 2013) respecto al lugar que ocupa el mercado y la lógica económica como motor de la sociedad y el desarrollo cultural en Chile desde hace fines del siglo XX. Los entrevistados dan cuenta de ese tipo de racionalidad y la identifican claramente en el campo del trabajo musical y la docencia de la música. Además de eso, identifican en ello consecuencias directas en la forma de enseñar al interior de las instituciones:

Obviamente que es distinto, porque esas [instituciones formales de educación superior] son mucho más impersonales po we... Tu vai, hacis tu pega y te vai. Saludai a los profesores todo, pero no hay como un calor humano po we., por decirlo de alguna forma cachai. Y además que es harto más cara (Eduardo Peña).

Por otro lado, si bien el problema del acceso a la educación superior es un elemento que la ESJazz vendría a solucionar, otro elemento importante emerge de esa problemática; la calidad de estudiantes que se exige en un espacio como éste. Es decir, si bien el acceso a este tipo de enseñanza en términos monetarios no presentaría problemas, ello requiere de un compromiso por parte de los estudiantes, quienes deben desarrollar un estudio sistemático de los conocimientos que se entregan para cumplir las exigencias evaluativas del plan de estudios:

El problema mayor al que yo me enfrentaba era no tener la calidad de alumnos que quería tener. Simplemente podía tener al alumno que podía pagar mi clase o pagar la carrera en una universidad X (Christian Gálvez).

Esto quiere decir que la ESJazz no sólo viene a cumplir una función en la estabilidad laboral de sus miembros, sino que existe un elemento que va más allá. Este elemento dice relación con los intereses y objetivos de los docentes que la conforman de formar un perfil específico

de músico que, creemos, se vincula estrechamente con las características identitarias y valóricas provenientes del jazz; la docencia no sólo como fuente laboral sino como una forma de generar músicos de excelencia técnica y sensitiva:

Aquí es distinto, acá es un colador. Aquí el que no estudia se cae nomas, se cae del barco. Allá [en otras instituciones] tratan de mantenerlo lo más que se pueda porque está pagando, ok, entiendo. Pero qué queremos formar, queremos formar músicos buenos o... qué queremos hacer, cuál es el objetivo (Agustín Moya).

Ello lo podemos vincular con la noción de ciertos perfiles de ingreso que son la expectativa de los docentes y la dirección de la escuela; esperan alumnos que se comprometan al estudio sistemático de su instrumento. Cabe destacar que el plan de estudios de la Escuela cuenta sólo con 3 ramos de carácter anual, ahora bien, dicha flexibilidad horaria del plan de estudios supone (valga la redundancia) un estudio continuo por parte de los estudiantes para cumplir con las exigencias suficientes para pasar los cursos y niveles correspondientes a los 3 años de carrera. El problema de los perfiles de ingreso es algo que los miembros han observado a nivel global, sobre todo a partir de experiencias docentes en otras instituciones:

Yo creo que, en general como profe, sobre todo en término de lo que es carrera, estamos tratando de salvar el día constantemente. (...) Muchas veces el problema no es de la escuela y de los propósitos de la escuela, ni la calidad de los profesores ni la calidad de la educación, es que muchas veces los cabros... (Claudio Rubio).

Dicho problema de la calidad de los alumnos es algo que no se vincula con la capacidad adquisitiva de los mismos, sino con aspectos relativos a sus intereses, compromiso, o bien, si han sido personas que tuvieron una exposición a la música a una edad temprana.

6.2.2. La independencia respecto a la institucionalidad vigente

Otro factor relevante respecto al posicionamiento de la ESJazz corresponde a la decisión corporativa de no acreditarse ni acoplarse a la normativa educativa vigente, es decir, no acreditarse ante la Comisión Nacional de Acreditación (CNA), decisión que es apropiada y está presente en los discursos de sus miembros. Esta toma de posición se argumenta de la siguiente manera por parte de los entrevistados:

Nosotros somos los maestros, no necesitamos que vengan del ministerio a decirnos qué enseñar. Y en ese rollo es donde están las instituciones que están acreditadas. La mayoría tienen que rellenar con horas, con diseño, con fotografía. Los chicos necesitan tiempo pa su instrumento, si tú viniste a tocar guitarra con nosotros necesitas tiempo tú y tu guitarra (Christian Gálvez).

Lo anterior parece develar una relación entre la flexibilidad del plan de estudios y la decisión de no acreditarse. Por otra parte, no acreditarse también vendría a entregar flexibilidades respecto a las jornadas de trabajo de todos los trabajadores: un ejemplo puede encontrarse en el hecho de que la escuela no abre sus dependencias los días viernes.

A su vez, el no acreditarse parece ser una estrategia que permitiría, por un lado, que los músicos que no tienen títulos profesionales puedan ejercer su labor docente de manera estable y también para no cobrar aranceles altos como lo hacen el resto de instituciones educativas privadas. Así lo expresa otro profesor:

Porque si se quiere acreditar el ministerio le va a pedir que suba la cantidad de horas de estudio, que agregue otros ramos, que el plan de estudios lo modifiquen a largo plazo cachai. Entonces eso va a significar que suban las lucas, los aranceles. Lo otro también que los profesores estén titulados (Patricio Tobar).

Así, no acreditarse consiste en una decisión racional con la cual los miembros de la ESJazz tienen menos complicaciones o trabas institucionales para desarrollarse laboralmente, ejerciendo así la práctica docente de manera relativamente libre. De ello se desprende una visión y un posicionamiento crítico respecto a las instituciones estatales que establecen y norman los currículos de los institutos acreditados.

Ahora, es importante preguntarse cuál es el lugar específico que ocupa el circuito del jazz y las redes existentes entre estos músicos al momento de caracterizar la práctica docente impartida por la Escuela.

6.2.3. La enseñanza y el jazz

Un elemento esencial que surgió a partir de las entrevistas corresponde al valor que le brindan sus miembros al tipo de enseñanza que se imparte desde la ESJazz. Sobre todo, en términos

de la enseñanza del Jazz. Los entrevistados consideran a la escuela como un espacio privilegiado y único en la instrucción de este estilo, además de recalcar el valor que poseen los profesores que imparten clases en términos de su trayectoria y prestigio.

La escuela, por tanto, constituye un nicho importante en cuanto a la enseñanza de la música y el jazz, encontrando en ella elementos que no es posible encontrar en otras instituciones educativas o espacios o, es decir, se ha posicionado como una alternativa al resto de instancias:

Creo que obviamente la ESJazz ha aparecido como una alternativa que ha dejado a todos temblando, en términos como de ganar alumnos. (...) Están graduando músicos que sí tienen una competencia real en este mundo, por difícil que así sea, porque estamos hablando de algo que dura muy poco (Claudio Rubio).

Por su parte, otro entrevistado recalca el valor en términos de los conocimientos que se enseñan en la escuela, la existencia de un plan de estudios sistematizado y unificado:

Es una base súper sólida de poder compartir, como los conocimientos (...). Esta misma cuestión de que esté todo unificado y todos enseñando bajo criterios similares como que es súper potente y yo creo que Christian tampoco lo dimensiona, que en el tiempo se ha transformado realmente en la base de la educación del jazz y la música improvisada en Chile (Nicolás Vera).

En este tema cabe hacer una serie de aclaraciones respecto a la malla curricular que se imparte en la escuela y la trayectoria de su desarrollo. El plan de estudios ha sido elaborado por el director académico de la escuela, Christian Gálvez, quien por lo demás, no posee título profesional alguno. Ello nos lleva a preguntarnos por la fuente de dicho plan de estudios.

La malla curricular tiene 3 ramos troncales de carácter anual por 3 años. El énfasis en términos de la práctica musical está puesto en dos aspectos fundamentales: teoría musical y práctica del instrumento. A su vez, el repertorio para cada año es estrictamente jazzístico para todos los instrumentos. Por tanto, y como se ha observado hasta ahora respecto a los hallazgos del presente trabajo, podría decirse que lo que se enseña en la ESJazz se vincula completamente con los conocimientos necesarios para desarrollarse en el estilo del jazz como intérprete.

El vínculo que existe, por tanto, entre enseñanza y jazz (al interior de la ESJazz) es esencial. Así lo expresa uno de los entrevistados:

Me gusta mucho hacer clases acá porque creo que es un muy buen semillero (...) estoy hablando de la información de la técnica de la improvisación enfocada en el lenguaje del jazz. Yo creo que en general cualquier estilo es una escuela pero, en este sentido, me parece si te quieres enfocar en el jazz es mejor tener toda la data que puedas (Agustín Moya).

Por su parte, también es posible observar que esta institución se desmarca de otras, al menos por parte de sus miembros:

Bueno, nosotros estamos cubriendo un espacio que no está cubierto por otros lugares, no hay otra escuela de jazz en el país. Por ejemplo, la Projazz no es una escuela de jazz, es una escuela de música popular⁷, la Emoderna es de música popular. Nosotros somos una escuela de jazz. En el plan de estudios y en el repertorio que debes saber para cumplir los niveles de la escuela, es repertorio jazzístico, es enfocado a la improvisación, enfocado a los standarts de jazz, y la filosofía está vinculada al jazz (Christian Gálvez).

Y con la cita anterior encontramos otro elemento interesante que emerge a partir de las entrevistas. La especificidad y diferenciación respecto a otros planes de estudios y contenidos. Al parecer hay contenidos que se enseñan en la Escuela que no es posible encontrar en otras instituciones educativas. Ello también emerge del jazz en cierta medida, como también de la trayectoria y experiencia de sus docentes, en particular de su fundador. Así lo relata uno de los entrevistados el cual antes de ser docente de la Escuela fue alumno de la misma:

Por ejemplo, nosotros en el bajo eléctrico cuando estudié con Gálvez vimos contrapunto en el bajo eléctrico y yo no he visto ese programa de estudios en ninguna

⁷ Para aclarar una posible ambigüedad conceptual. Si bien el jazz se considera “música popular”. El uso común del término, y el uso que el entrevistado le da en este apartado, hace referencia a la música de carácter masivo como el pop y el rock en el caso de Projazz. En el caso de la EModerna de música, cabe aclarar que esta se dedica fundamentalmente a la enseñanza de la música popular de raíz folclórica y latinoamericana. Así, al hablar de “música popular” el entrevistado se está desmarcando de la enseñanza impartida por otras instituciones.

parte (...). Cuestiones muy nuevas musicales que no se están enseñando en los institutos, en las universidades y que si están en la escuela. Y porque están ahora porque la escuela la están haciendo los profes que están metidos en la escena del jazz actual. Entonces todo lo que está pasando ahora en el mundo del jazz está pasando en la escuela (Patricio Tobar).

Un último elemento que hemos encontrado relevante y, en relación a la malla curricular de ESJazz, corresponde a lo que uno de los entrevistados define como un propósito que va más allá de la formación musical e interpretativa que se entrega en la institución. Relacionado a la instrucción reflexiva y filosófica que se entrega en la escuela, el director de extensión de ESJazz declara lo siguiente:

Lo que hacemos en ESJazz es que estos mismos sujetos [los docentes] no tan solo le dicen al cabro mira, técnicamente tenés que tocar bien, sino que además le está diciendo que existencialmente o esencialmente tenés que descubrir algo, tenés que vincular esto que estamos haciendo con algún propósito, hay que ir en esa dirección, no basta con que mira estai tocando el bajo pero extraordinariamente, pero ¿porque lo estas tocando? (Víctor González).

Ello dice relación con un aspecto formativo que se vincula con la reflexión y la filosofía que busca entregar esta escuela. Más aún si se toma en consideración que durante todo el proceso que dura la malla curricular del curso de formación superior (3 años en total) se cursan ramos vinculados a la filosofía y la historia de la música y el jazz.

De este último punto se puede inferir un vínculo estrecho entre música y pensamiento reflexivo que se desarrolla al interior de ESJazz. El cultivo de herramientas que van más allá de lo estrictamente musical:

Herramientas del pensar filosófico, herramientas del debate crítico político de la reflexión social, múltiples herramientas, todas las cosas van a contribuir en esa dirección, hacer esa reflexión, ese vínculo. Entonces no nos quedamos contentos solo con que haya buenos cabros que cantan y tocan instrumentos, queremos que los buenos cabros que cantan y tocan instrumento, cuando salgan a la calle sean más que buenos instrumentistas y más que buenos cantantes (Víctor González).

6.2.4. *La idea de una comunidad educativa (o las redes del circuito)*

Algo que no deja de ser menor, es el sentido de pertenencia y el valor que le asignan los entrevistados a la comunidad de trabajo que existe al interior de ESJazz. Sensaciones de comodidad, trabajo colaborativo y relaciones afectivas que se han generado desde el inicio de su formación decantan en la consolidación de un espacio laboral en el cual pueden comunicar y transmitir los conocimientos que ellos mismos han tejido, aprendido y construido:

La otra cuestión que veo super positiva es que todos los profes estamos super activos, estamos todos tocando, todos a la vez experimentando y poniendo en vivo lo que estamos pensando y lo que estamos hinchando y a ustedes también les da como esa reciprocidad de estar ahí escuchando y viendo que los profes están metidos. (...) Y además hay una onda, un equipo en que todos conocemos nuestra historia (Nicolás Vera).

Por otra parte, es una comunidad o espacio en donde resalta el prestigio de cada miembro de la escuela. Es a través de ese prestigio que se valida la práctica docente y artística de la ESJazz y sus integrantes:

Pero a todos les pareció muy interesante la propuesta de hacer accesible el poder estudiar música, y también por otro lado, el poder ser discípulos de estos profesores, cachai, no meterte a estudiar porque es la universidad de Chile o una institución, sino porque está "EL" profesor que está ahí. Entonces esta escuela se ha construido con el nombre, con el prestigio de los profesores que tenemos acá (Christian Gálvez).

Así se entremezclan elementos que remiten a una red de músicos con ciertas características específicas (carencia de títulos profesionales) que se ha consolidado a lo largo del tiempo y que ha generado, entre otras cosas, un prestigio del cual sostenerse en su campo.

Por otra parte, algo que surge a partir de las entrevistas es que esta comunidad laboral y educativa no se restringe a entregar herramientas y posibilidades sólo a los miembros de su planta docente. También los profesores se plantean que esta comunidad permita el desarrollo laboral y artístico de los alumnos que se forman en la ESJazz. Ello quiere decir que integrar a sus egresados en el mercado laboral ha sido una de las intenciones de la institución en el

último tiempo. Así ha sucedido con uno de los entrevistados, que anteriormente fue alumno de ESJazz y actualmente imparte la cátedra de “teoría de la música”. Por su parte, así lo expresa otro de los entrevistados:

Hay un montón de músicos jóvenes que hemos ido aportando en sus carreras y hemos ido siguiendo lo que están haciendo. Entonces esto ha servido como una plataforma para que ellos puedan dedicarse a sus carreras solistas. Por ejemplo, ahora ingresaron dos músicos jóvenes, profes de bajo muy jóvenes que son ambos egresados acá de la escuela (...). Entonces, de una u otra forma, también cumplimos ese rol de no sólo enseñarle a ustedes los alumnos sino también de ver la forma de poder instalarlo laboralmente (Christián Gálvez).

Es posible observarlo también en las sesiones de ayudantías y clases de instrumento, en donde alumnos recientemente egresados suelen impartir ese tipo de clases. Ahora bien, para constatar una afirmación como ésta hace falta observar otro tipo de fuentes.

Un dato no menor corresponde a la cantidad de egresados existentes desde que la institución se fundó, número que no supera los 10 egresados⁸. Al asociar este indicador con la afirmación sobre la entrega de empleabilidad y herramientas laborales a sus alumnos se observa un panorama complejo, o bien, contradictorio. Ya que si la tasa de egreso de la institución fuese mayor podrían observarse otro tipo de realidades, por ejemplo, la incapacidad de la escuela en brindar oportunidades laborales a todos sus egresados. Sin embargo, no es posible sacar alguna conclusión contundente dado que también suele ocurrir que muchos de los alumnos, aún sin haber egresado, se integran al mercado musical gracias a las acciones y recomendaciones de sus profesores.

6.3. Dimensión institucionalidad cultural

De acuerdo a la dimensión sobre el posicionamiento y experiencia que tienen los docentes de ESJazz respecto a la institucionalidad cultural vigente hemos puesto el foco en dos aspectos particulares: uno de ellos corresponde a su visión del Estado y las políticas públicas, fundamentalmente el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y su política más potente:

⁸ Información entregada en la Charla de inducción el 3 de enero de 2018 para los alumnos que ingresaron el año 2018 a ESJazz. Charla a la cual asistió el autor de esta investigación.

los fondos concursables. Por otra parte, indagamos en la experiencia y visión que tienen de la Sociedad de Derechos de Autor (SCD) como la mayor experiencia organizativa y asociativa del sector musical, la cual gestiona los derechos de autor de la música en Chile.

A rasgos generales es posible constatar percepciones que antes ya habían sido concluidas por otros estudios e investigaciones (Inhen, 2012; Facuse et. Al, 2013). Ello dice relación con una visión crítica y negativa del Estado como impulsor y garante de la protección de los derechos de los músicos, así como de un posicionamiento igualmente crítico respecto a la gestión de la SCD.

Ello refiere, en primer lugar, a una extendida desinformación respecto al funcionamiento de la institucionalidad cultural y sus políticas orientadas a fomentar la producción artística. De ello resulta que los entrevistados carecen de experiencia formulando y desarrollando sus proyectos en el marco de los fondos concursables que pone a disposición el estado.

Ahora bien, otro caso es el de tener malas experiencias en proyectos financiados por el estado o recibir malas referencias sobre los mismos. De todo lo anterior se observa como consecuencia que existe una amplia desconfianza de la institucionalidad cultural vigente; el Estado, por una parte, y más aún de la SCD a la cual reprochan constantemente sus problemas internos de transparencia, conflictos de intereses y un funcionamiento poco democrático. Así lo expresan los entrevistados:

Yo nunca he hecho un fondart por mi cuenta, yo en general, los dos discos que he hecho y que son como la típica we.. por la que uno termina haciendo un fondart lo termino pagando yo (Claudio Rubio).

Otro entrevistado comenta acerca de la poca experiencia respecto a los fondos de fomento, así como una distancia y desconfianza respecto a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor:

Mira en realidad con la parte del estado no tengo mucha experiencia en realidad no estoy metido en eso. Y he visto mucho lo que ha hecho la SCD, encuentro que no es un trabajo como debería ser (Patricio Tobar).

Por otra parte, la participación que han tenido algunos entrevistados es una participación de carácter indirecto, mientras declaran no poseer conocimiento respecto a la gestión y formulación de los proyectos para poder recibir financiamiento estatal:

Me ha tocado participar de proyectos fondart, pero yo no he hecho nada aparte de tocar (...). Pero pa mi ha sido cualquier pega nomás. Igual tienen que firmar un documento y todo po. Porque de repente te metí a un proyecto malo y te pueden cag..., después no podi participar más entonces te bloquean, Es una w... seria igual po (Eduardo Peña).

Por otro lado, y desde una mirada más crítica encontramos referencias a la gran deuda del Estado respecto a la cultura y la música, lo que puede vincularse con la valoración social que reclaman como insuficiente. A su vez resalta la importancia brindada a la gestión de proyectos de manera independiente, al margen de las posibilidades que el estado u otras instituciones u organismos puedan brindar:

Yo creo que el estado está super en deuda, pero yo creo porque realmente no le interesa mucho cachai, este lado. (...) Entonces si nosotros dependemos de eso, de lo que pase a nivel de políticas públicas podemos estar toda la vida marchitándonos, pero, por otro lado, está la posibilidad de que tú también lo hagai de forma más autónoma (Nicolás Vera).

Aquella referencia a la autonomía constituye un eje fundamental del discurso de la mayoría de los entrevistados al momento de tomar posición frente a la institucionalidad cultural y las políticas públicas.

6.3.1. El Estado versus la autogestión

Un hallazgo relevante en el discurso de los entrevistados tiene que ver con su posicionamiento respecto al rol subsidiario del Estado. Para ellos postular a financiamiento estatal implica una dependencia económica y, por tanto, delimitar la manera de producir, practicar y ejercer su arte (recordemos que la producción y distribución de su música la conciben como una de las formas de ejercer su profesión). La principal consecuencia de este financiamiento es que su autonomía creativa y laboral se ven coartadas y restringidas.

Así lo expresa el siguiente entrevistado, el cual hace referencia a la rendición de cuentas y la poca flexibilidad que implica el financiamiento estatal:

Tengo un rollo con eso de pedirle plata al estado, pero es un rollo we.. mio, creo que uno no debería, o quizás sí debiera, pero no sé. Al final yo creo que uno la cantidad de tiempo que termina invirtiendo en hacer el proyecto es la misma cantidad que si uno trabajara ese tiempo es la misma cantidad de plata con la que podríai ganar. (...) Creo que al final es la misma cantidad de pega. Pero aquí no tenís que rendir cuentas, hacís la we.. que se te para la raja. Si querís pasarte de presupuesto lo podís hacer, si querís pagar menos si tenís un buen dato no tenís que darle explicaciones a nadie (Claudio Rubio).

En otros miembros de ESJazz es posible identificar una referencia a la autogestión como manera de desarrollarse especialmente en el ámbito del circuito musical, entiéndase proyectos musicales de composición propia y la capacidad de establecerse en una escena que permita la distribución y la interpretación en vivo:

El tema de los fondos concursables es un mal necesario para poder echar adelante algunos proyectos, pero no puede ser la única forma, no puede ser la única iniciativa para echar adelante un proyecto y yo creo que como músico y como artista tus proyectos no pueden vivir de eso (...) El ministerio de las culturas y todo eso saben que todos los músicos tenemos una autogestión súper potente (Nicolás Vera).

Por otra parte, miradas más pesimistas hacen referencia a que esa dependencia financiera del estado llegaría a entorpecer más que contribuir al desarrollo de las y los trabajadores de la música. Yendo más lejos, el siguiente entrevistado menciona que la existencia de los fondos concursables como política de financiamiento no tiene ninguna incidencia en las condiciones de trabajo de los músicos en Chile:

Acá nosotros tenemos que estar detrás de un ventanilla abierta⁹ para tener un pasaje e ir a un festival a Quebec. (...) andan todos a última hora detrás del fondart para sacar su disco solista. Y algo que debiera ser abierto o fácil o tener otras vías de difusión. Postulai un proyecto pa grabar un disco que no te lo tocan en ninguna parte y después teni que tocar por 10 mil pesos en un bar de mala muerte (Christian Gálvez).

⁹ Ventanilla abierta corresponde a una línea de fondos concursables pertenecientes a FONDART.

De lo anterior se puede concluir que los docentes de ESJazz toman una posición distante y crítica respecto al Estado. Podríamos mencionar algunas posibles causas de este distanciamiento; primero, el desconocimiento extendido sobre formulación de proyectos y las políticas de fomento, segundo, malas experiencias participando de proyectos financiados por el Estado, tercero, por priorizar la independencia y la autonomía respecto a la gestión de su trabajo.

En el caso de los financiamientos estatales para el ámbito de la música, éstos se entregan fundamentalmente para la creación y/o distribución de obras fonográficas. En ese sentido, puede explicarse esta actitud distante dado que la producción artística no es la fuente principal de ingresos de este grupo de músicos debido a que el jazz no es un género muy extendido en las audiencias o públicos chilenos. Puede ocurrir algo distinto con los músicos del circuito pop o rock en Chile, quienes no se desempeñan usualmente como docentes o sesionistas sino que se dedican exclusivamente a la producción y distribución artística.

6.3.2. La SCD, un organismo que no se percibe

Hay bastante literatura e investigación dedicada a analizar la gestión de los derechos de autor y la propiedad intelectual en Chile. En general se coincide en que la capacidad de representación que tiene la actual corporación respecto a los trabajadores de la música es baja. En el caso de los docentes de ESJazz no es distinto. En parte ello se debe a que estos músicos no han percibido que la existencia y gestión de dicho organismo los afecte en algo:

Creo que es un organismo que está inventado para gente que aparece en las radios, en los medios de comunicación masivos. Creo que no hay una real organización respecto de derechos en caso de los músicos que más que salir en las radios (Claudio Rubio).

Esto también remite a lo mencionado anteriormente respecto a que la principal fuente de ingreso que poseen estos músicos no proviene de su producción y distribución artística sino de la docencia. En ese sentido, para otras posiciones en el campo del trabajo musical puede que su relación con la SCD sea de mayor o menor importancia.

Sobre todo, en consideración al circuito al que pertenecen los miembros de ESJazz, se refuerza la sensación de que SCD es un organismo alejado de su realidad. La impopularidad y poca masividad del jazz no permitiría que sus ingresos provengan de su actividad artística:

Obviamente soy un músico de la teoría para ellos. A ellos no les interesa que toques bien o no, no les interesa que hagas un trabajo bien o no. A ellos les interesa cuanto sueñas en la radio y cuanto les vas a dar de plata (Agustín Moya).

Ello se debe en parte a las características propias de este estilo y sus agentes: ejecutantes con altas habilidades técnicas e interpretativas configuran un tipo de música en donde resalta la improvisación y los formatos instrumentales, lo que constituyen elementos que podrían considerarse “de elite” en relación a los gustos musicales más extendidos:

En cuanto al jazz no está muy ligado con la SCD. Porque en la SCD no hay un espacio para los músicos de jazz, por ejemplo, porque tampoco hay espacio en la radio para el jazz. ¿Por qué? Porque no es una música tan popular y es complicado que llegue a la gente porque a la gente... los gustos musicales son muy bajos (Patricio Tobar).

Sumado a ello, existe una desconfianza e indiferencia respecto a la posibilidad de que aquella institución pueda ejercer su labor de una manera eficiente. Esa desconfianza proviene de las constantes problemáticas en torno a la transparencia financiera de los directivos de la institución (la última ocurrida el 2017 con su entonces director, Álvaro Skaramelli):

Pero no sé po lo que pasó con Skaramelli no sé si cachaste. Y creo que siempre pasan we.. así en la SCD siempre hay problemas con las platas, se van con cualquier palo entonces. Así que hay alguna volaita rara ahí (Eduardo Peña).

De esta manera, es posible afirmar que los miembros de ESJazz se posicionan en un lugar distante y ajeno a la institucionalidad cultural vinculada al Estado como a la SCD. Ello se explica finalmente por las especificidades de su circuito y las características de su trabajo. En el caso del distanciamiento del Estado se comprende dado que los músicos de jazz no se sustentan económicamente de su producción y distribución artística, sino de la docencia y la ejecución como intérprete de sesión. En cuanto a la lejanía y desconfianza respecto a la SCD se explica por la impopularidad del jazz en los públicos chilenos y los problemas de transparencia financiera de la institución.

6.4. Dimensión Circuito y Estilo Jazz

Respecto al lugar que ocupa el Jazz como estilo y circuito en los procesos de subjetivación e identificación de los miembros de ESJazz se han encontrado hallazgos relevantes que se relacionan de manera directa con el desarrollo laboral y formativo de estos docentes.

Como se ha descrito antes, los entrevistados en su mayoría se formaron como músicos y se integraron al mercado laboral en torno al circuito jazzístico santiaguino a fines de los 90's e inicios de los 2000 en adelante:

Y en el jazz (...) sucedió cerca del año 2000 donde aparecimos todos y los que aparecimos también ayudamos a formar a la generación que salió después que son todos los músicos que ocupan un lugar importante en lo que conocemos hoy (Christian Gálvez).

Recordemos que la generación a la que pertenecen los entrevistados se caracteriza por elevar los estándares musicales con los que contaban los músicos anteriormente, caracterizándose por un virtuosismo técnico y una extensa producción discográfica (Menanteau, 2009). Es así que todos los entrevistados enmarcan su práctica musical como heredera de dicha tradición jazzística en Chile para, desde esa tradición, desarrollar su práctica docente y su producción artística:

Pero el jazz es algo que he desarrollado bastante, que me metí en ese género y lo he investigado bastante. Ahí he tocado caleta en caleta de festivales de jazz, he viajado mucho con eso y ha sido un tema (Eduardo Peña).

Es más, muchos de los docentes de la institución son músicos que integran activamente la programación de los clubes de jazz más representativos de Santiago (Thelonius, The Jazz Corner, Club de Jazz) y también forman parte de la cartelera anual de los festivales del circuito con mayor cobertura de públicos (Festival de Jazz de San Bernardo, Festival de Jazz de Providencia, etc). En ese contexto, en donde estos músicos se encuentran en los eslabones más altos de la escena del jazz en Chile, es posible comprender la importancia que este estilo ha significado para ellos en su trayectoria y en la toma de posición en el campo de la música:

Yo creo firmemente en estudiar la tradición del jazz para tocar jazz. Y lo estoy haciendo bastante, me dedico a eso básicamente, a hacer clases y a estudiar la tradición del jazz y mi instrumento. Lo que yo creo que puedo enseñar, lo mejor que puedo enseñar es a enseñar a tocar jazz a alguien digamos. Es la escuela que para mi gusto me ayuda a enfocarme básicamente en eso (Agustín Moya).

De esto se puede inferir que muchos de los docentes que integran esta escuela hallan un valor en enseñar el jazz como un lenguaje, un conjunto de saberes y prácticas que les brindaría posteriormente cualidades específicas. Así, el conocimiento y la enseñanza del jazz que imparte esta institución se lleva a cabo gracias al lugar que ocupan sus miembros:

La escuela la están haciendo los profes que están metidos en la escena del jazz actual. Entonces todo lo que está pasando ahora en el mundo del jazz está pasando en la escuela (Patricio Tobar).

En ese sentido, puede decirse que el jazz ocupa un lugar esencial en la conformación de identidades y subjetividades, procesos que se sustentan en una amplia red de saberes y prácticas que se vinculan a su desarrollo artístico y laboral de estos docentes. Estos saberes y prácticas son compartidos, cultivados e inculcados en el espacio educativo en el que trabajan. Asociado a ello hay todo un mundo y un “lenguaje” (cabe destacar que los mismos músicos de este estilo se refieren al “jazz como un lenguaje”): las *jam sessions*, la noción de *swing*, la improvisación, maneras específicas de tocar (como el *walking bass*), íconos y referentes históricos, entre otros, son parte de ese universo.

6.4.1. No se puede vivir del Jazz

A pesar de lo anteriormente descrito, debemos dar cuenta de un hallazgo importante para comprender de manera más acertada el lugar específico que ocupa el jazz en las experiencias y prácticas de los miembros de ESJazz, para así desentrañar cómo se relaciona con los discursos y la toma de posiciones de estos docentes.

Si bien el jazz viene a ser fundamental en el amplio espectro de su desarrollo artístico y formativo, concretamente estos individuos suelen no recibir mayores ingresos dedicándose al cultivo de este tipo de música. Esto es algo que se ha mencionado anteriormente: para ellos

la remuneración que reciben es mínima cuando se trata de ejecutar repertorio de este estilo en vivo, o bien grabando composiciones (propias o ajenas) de jazz.

La nula solvencia económica que entrega este circuito tiene distintas formas de explicarse para los entrevistados. Una de ellas dice relación con la poca masividad del jazz, lo que constituye un elemento que se repite si consideramos que la impopularidad de este estilo se asocia también al distanciamiento de estos músicos con la SCD. Otra de las razones expresadas por los entrevistados sobre la dificultad que tiene esta escena para constituir una fuente de ingreso económica es la reacia voluntad de las audiencias a pagar por este tipo de música:

Pero es jazz en Chile y ¿la gente quiere pagar realmente por eso? (...) [Relatando una experiencia en el Festival de Jazz de Providencia] Pero la gente en general estaba super disgustada de que no fuera gratis, porque el festival de Providencia es gratis, el festival de San Beca también es gratis, el festival Chile Jazz es gratis, entonces, igual la gente no sé si está tan dispuesta a pagar mucho por ir a ver jazz (Claudio Rubio).

Es por esa razón que las fuentes de ingreso que obtienen estos músicos provienen de otros circuitos u otro tipo de prácticas en torno a la música (siendo sesionistas de otro tipo de música popular o dedicándose a la docencia):

Porque si queremos solamente tocar jazz en Chile estamos cag.... Y yo creo que en general afuera también, yo lo veo súper difícil, un montón de amigos que son tremendos músicos de jazz, están haciendo todo tipo de pegas, tocando en almuerzos tocando en bandas de no sé, de marchas cachai (Nicolás Vera).

Un punto en el cual hay que detenerse tiene que ver con el tamaño y dinámica que ofrece la escena o circuito actual del jazz en Chile. Información relevante la entrega uno de los entrevistados del cual no tenemos transcripción de su entrevista: Jasper Huysentruyt, profesor de piano de ESJazz proveniente de Bélgica, quién se radicó en Chile desde 2011.

Al referirse a su trayectoria como músico profesional destacó que, en Chile, la escena jazzística es reducida. Inicialmente se radicó en Valdivia y, al no poder desarrollarse laboralmente como músico, decidió migrar a Santiago, donde prontamente se incorporó a ESJazz. Para él, el circuito de jazz chileno es muy pequeño en comparación a otros lugares del mundo. Al igual que sus compañeros, afirma que en Chile no es posible vivir de este

estilo debido a que es muy poco extendido en las audiencias, existen pocos lugares infraestructuralmente capaces de ofrecer una programación y con capacidad de movilizar públicos.

Para algunos, dedicarse a tocar y estudiar jazz viene a convertirse más en una vocación que una fuente de posibilidades laborales. En ese sentido, el vínculo que existiría entre el jazz y estos músicos no es estrictamente laboral, podría considerarse un “hobby” o una actividad “por amor al arte”:

Eso es como una especie de hobby, porque en el fondo no ganai plata con eso cachai, ni tocando en el thelonius es que ganis mucha plata digamos. Digo, voy a tocar cuatro veces en el thelonius no me da el sueldo pa alimentar a mis hijos po (Agustín Moya).

De lo anterior es posible afirmar que el jazz como estilo constituye una fuente de procesos de subjetivación e identificación indiscutible, sobre todo en el entendido de que es una escena que no configura una industria musical rentable. A contrapelo de ello, sigue siendo una suerte de “escuela” o “institución” musical de la que estos músicos se sienten pertenecientes, afirmando que buscan hacer prevalecer o continuar la tradición musical del jazz a través de sus prácticas laborales, artísticas y docentes.

Ahora bien, falta ahondar en cuáles son las “cualidades”, conocimientos, saberes que brinda el jazz como elemento específico y que es fundamental para que estos docentes se identifiquen como herederos de esta tradición.

6.4.2. Jazz, o excelencia musical

Un elemento común que se mencionó en otras dimensiones anteriores corresponde al prestigio que dicen poseer los miembros de ESJazz no sólo en el circuito jazzístico, sino en el campo del trabajo musical en general. La carencia de títulos y certificados profesionales no parece ser un problema para estos músicos al momento de compararse o evaluar su capacidad para desenvolverse en este campo particular.

Ello nos lleva a preguntarnos cuáles son los capitales específicos con los que los agentes al interior del campo del trabajo musical cuentan para desarrollarse. Esto, considerando que la

mayoría de los entrevistados carecen de capitales relativos al conocimiento de gestión cultural y el uso del financiamiento estatal.

En primera instancia nos encontramos con testimonios que hablan del jazz como un lenguaje hábil capaz de ser aplicado en diversos contextos, es decir, algo así como una herramienta o ventaja que le brindaría al músico una especie de versatilidad:

Igual yo siento que el jazz es el lenguaje de la improvisación como un núcleo que puede conectar muchas cosas, mediante este lenguaje como universal que se puede adaptar a distintos estilos, respetando obviamente los códigos de cada estilo cachai (Nicolás Vera).

Por su parte, también lo vinculan con un cierto profesionalismo, o cierto nivel en términos de las habilidades para desarrollar cualquier práctica musical:

[El jazz tiene que ver con] cierto nivel de musicalidad pa mi igual po. Tiene que ver con el profesionalismo, con el tiempo que le dedicai a la música todo eso (Eduardo Peña).

Por su parte, estas cualidades se pueden relacionar a la camada de músicos que emergen en los años 2000, destacando sus habilidades y destrezas técnicas en sus correspondientes instrumentos, sobre todo recalcando la figura de algunos músicos actuales:

Hay una camada de músicos entre los finales de los 90 y principios de los 2000 que marcaron cosas importantes en Chile, en cuanto a cómo directrices en ese sentido del jazz estoy hablando. Inclusive también en el jazz, también en otros estilos, se va derivando igual aunque uno no lo crea. Cachai empezó a salir, un baterista como Felix [Lecaros] no escuchabai hace 20 años atrás. Bajistas como [Christian] Gálvez tampoco. Entonces hubo un grupo de músicos que en esa época marcaron una tendencia importante y como que también subieron un poquito el nivel (Agustín Moya).

Ahora bien, también recalcan nuevamente el carácter elitista de este género, que puede ligarse a su condición de “lenguaje” más “sofisticado” en términos técnicos y sonoros. Niveles de interpretación y ejecución que requieren de mayor profundización en aspectos musicales o

una exposición duradera a su escucha, de todas formas, las audiencias usualmente no están acostumbradas a consumirlo:

La gente no sabe muchas veces lo que está pasando en el jazz, que es super elitista. Va poca gente a escuchar, veí un concierto en Thelonius y llegan como 100 personas. No es que sea una cuestión masiva todos los días 1000 personas (Nicolás Vera).

Es así que podemos hallar en el jazz el origen de procesos de subjetivación importantes en los entrevistados, lo que ha generado una comunidad y un sentimiento de pertenencia afectando dimensiones laborales, creativas y docentes. Los entrevistados se ubican a sí mismos en una posición favorable en comparación a otros músicos del medio musical chileno, esto debido principalmente a las habilidades técnicas y la posesión de un lenguaje teórico superior al resto de trabajadores de la música. Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, declaran que el jazz posee ciertas cualidades que lo vuelven un estilo elitista y de poco alcance para los públicos, lo que tiene directa repercusión en su desarrollo laboral; este no es un género del que se pueda vivir tocando en vivo o grabando fonogramas, es marginal, relegando así la actividad laboral de estos músicos casi exclusivamente a la docencia.

7. Conclusiones y reflexiones finales

Como ya habían concluido otras investigaciones sociales (Inhen, 2012; Karmy et. Al, 2013), hemos podido constatar que, en 5 años aproximadamente, el panorama de las y los trabajadores de la música en Chile no ha cambiado en términos de las condiciones de inestabilidad, flexibilidad y precariedad. En el caso de los entrevistados, pese a que tuvieron una temprana incorporación al mundo del trabajo musical, declaran tener la misma situación y las mismas problemáticas transversales al sector; la posición objetiva que ocupan los músicos en el amplio campo de poder y en el espacio social suele ser desfavorable.

Ahora bien, si nos abocamos a describir la posición de los miembros de ESJazz en el campo del trabajo musical en el que se sitúan, cabe retomar a Bourdieu (1995), ya que en cada campo existe un tipo específico de capital:

“Un capital o una especie de capital es el factor eficiente en un campo dado (...); permite a su poseedor ejercer un poder, una influencia, y por tanto, existir en un

determinado campo (...). En todo momento, el estado de las relaciones de fuerza entre los jugadores es lo que define la estructura del campo” (p.65).

De ahí se desprende que al interior de un campo se dan luchas y relaciones de fuerza en torno a los capitales que disponen los agentes.

En la música, pueden identificarse una serie de capitales específicos que les permiten a los individuos desarrollar estrategias por la conservación o movilidad de sus posiciones; conocimiento de la normativa cultural, habilidades de gestión cultural, posesión de redes de contactos, etc.

Existe un tipo de capital cultural que viene a ser importante para identificar las posiciones y tomas de posición de los músicos en el espacio social, que también es relevante para analizar el campo del trabajo musical: la posesión de títulos y certificados académicos que acrediten que los agentes tienen estudios en la institucionalidad formal.

Uno de los resultados de la presente investigación dice relación con la existencia de un tipo específico de capital que no ha sido sistematizado de manera profunda por otras investigaciones que abordan el trabajo musical: la cuestión del prestigio y las habilidades técnicas e instrumentales que poseen los músicos, al margen de la posesión de certificados académicos formales.

Si bien los docentes de ESJazz, en su mayoría no poseen títulos profesionales o certificados académicos que acrediten sus estudios (dado que su formación se dio de manera autodidacta o a través de maestros particulares), al ahondar en su posicionamiento respecto a otros músicos ellos se describen como mejor capacitados y con mejores habilidades que el resto, sobre todo en lo que compete a la ejecución técnica y el conocimiento teórico de la música.

Ahora bien, cabe tomar en consideración que es la docencia la principal actividad laboral que desarrollan estos músicos, y por tanto este prestigio relacionado a cualidades técnicas/teóricas (que según Bourdieu corresponde a un tipo de capital simbólico) remiten a un capital que es eficiente más que nada para el “sub-campo” de la docencia musical.

Ello lo podemos justificar en tanto otras actividades importantes para quienes actúan en el campo del trabajo musical, como lo son las presentaciones en vivo y la producción/distribución fonográfica, requieren otro tipo de capitales como las redes de

contactos (un tipo de capital social), o bien la posesión de conocimientos sobre producción y gestión cultural (capital cultural).

En conclusión podríamos afirmar que, en lo que refiere al trabajo musical y la práctica docente de la música, más que el capital cultural bajo la forma de certificados y títulos académicos, es de mayor relevancia para este campo la posesión de capital simbólico bajo la forma de habilidades técnicas y conocimientos teóricos que se fundan en el reconocimiento social de éstas cualidades; ello se encuentra en consonancia con lo que plantea nuestro sociólogo francés al plantear que “*la labor pedagógica, en su forma elemental, se basa en uno de los motores que figurarán en el origen de todas las inversiones ulteriores: la búsqueda de reconocimiento*” (Bourdieu, 1999, pág. 219). Dicho reconocimiento, para el caso específico que estamos estudiando, está dado por una valoración simbólica que opera sobre una lógica específica, la cual ya hemos mencionado: posesión de cualidades y saberes objetivados o corporeizados por sobre distinciones y títulos incorporados o institucionalizados.

Ahora bien, el problema de la enseñanza y la docencia institucional en el campo del trabajo musical es un problema que debemos aclarar, ya que los músicos miembros de ESJazz gozan de un prestigio en su campo que les permite dedicarse a la docencia, pero corresponde a un espacio que está al margen de la institucionalidad académica. Ello podría cuestionar nuestros resultados ya que estos docentes no desarrollan la enseñanza de la música en espacios formales o hegemónicos del sector, por lo que podría ponerse en duda el prestigio o posición superior que dicen tener. Para responder dicha interrogante debemos ahondar en otros aspectos relacionados estrictamente con la docencia de la música en Chile y su relación con ciertos estilos como el jazz.

Para seguir caracterizando el campo del trabajo musical y el posicionamiento de los miembros de ESJazz en el mismo debemos reiterar que la docencia es la principal fuente de ingresos de estos músicos y que esto es gracias al reconocimiento simbólico que, al parecer, poseen en dicho campo. A su vez esto ha sido una realidad prolongada en el tiempo dado que estos docentes se iniciaron tempranamente en la enseñanza de la música.

La docencia como actividad laboral les brinda una mayor estabilidad en el trabajo a lo largo del tiempo versus otras actividades a las que usualmente se dedican: las presentaciones en

vivo o la producción fonográfica. Y en el caso de los entrevistados, la ESJazz como institución o espacio educativo vendría a permitirles practicar la docencia de manera sistemática y prolongada en el tiempo, dada la continuidad de carácter anual que brinda esta escuela para sus miembros.

Uno de los resultados arrojados respecto al posicionamiento de estos músicos en relación a la docencia y la enseñanza musical en Chile hace referencia a una visión crítica del sistema educativo imperante. En primer lugar, este discurso reconoce que en la actualidad la enseñanza se rige bajo criterios meramente económicos, lo que implica el acceso a la educación superior en la sociedad chilena sea mediado por la situación socioeconómica de los estudiantes y sus familias. De esta posición crítica a dicha lógica se desprende una visión negativa de la labor del Estado como actor fundamental en la consolidación de ese orden.

Lo anterior es relevante en tanto todos los entrevistados se posicionan en una vereda distante de lo que propone y desarrolla el Estado en términos de la política cultural y educativa en Chile. Es más, el reivindicar la autogestión y la autonomía de los músicos frente a la institucionalidad cultural es un discurso común a todos los entrevistados. Por otra parte, lo anterior se sustenta en la decisión, inicialmente corporativa pero avalada por múltiples docentes, de que ESJazz no se encuentre acreditada y no otorgue títulos o certificados aprobados por el Estado a sus alumnos.

Es de importancia, en el análisis de la toma de posiciones de los miembros de ESJazz respecto a la docencia y su relación con el Estado, retomar a Bourdieu, quien plantea que éste ocupa un rol central en la producción y reproducción de los instrumentos de elaboración/percepción del mundo social:

“por medio del marco que impone a las prácticas, el Estado instituye e inculca formas simbólicas de pensamiento comunes, marcos sociales de la percepción, el entendimiento o la memoria, formas estatales de clasificación o, mejor aún, esquemas prácticos de percepción, evaluación y acción” (Bourdieu, 1999, pág. 231).

En ese sentido, en el marco de la lucha política, la cual es una lucha por el conocimiento y la imposición de los principios de visión y división del mundo social, es que estos músicos se posicionan al margen del Estado, y en contraposición a él.

Lo anterior se avala por la naturaleza de la Escuela Superior de Jazz como espacio que no se vincula en lo absoluto con la institucionalidad educativa y cultural estatal. Podría considerarse entonces una experiencia de trabajo autónomo. Retomando a Negri & Lazzaratto (2001), recordemos que el mundo del trabajo ha sufrido y está sufriendo procesos de autonomización en las formas de organización laboral, ello no implica el cese de la explotación, sin embargo, los autores ven en esto la posibilidad de configurar nuevas alternativas de cooperación y desarrollo colectivo del trabajo.

Si bien ESJazz no podría considerarse una experiencia asociativa de naturaleza horizontal, sí es una institución que se desmarca tanto de las formas estatales de gestionar la cultura, así como de la lógica empresarial de concebirla, dado que su directorio está constituido de trabajadores de la música situados en el mismo campo y su misión/visión se desmarca de dicha racionalidad (por ejemplo, en términos de los aranceles que cobran o la manera en que está estructurado el plan de estudios y la malla curricular). Lamentablemente, los datos producidos por la presente investigación no pueden afirmar de manera tajante que ésta sea una experiencia de carácter político en los términos que proponen los autores italianos, pero puede significar una posibilidad que amerita posteriores investigaciones.

La toma de posición antagónica al Estado y sus instituciones por parte de los entrevistados creemos que haya sus motivos principalmente en dos causas. En primer lugar, las condiciones precarias e inestables que los músicos en Chile sufren, lo que decanta en la necesidad que tienen de vincularse entre ellos bajo formas organizativas variadas (una empresa, una fundación, un colectivo) para desarrollar su trabajo de manera estable, en ese contexto los músicos vislumbran en el Estado una gestión de nula protección a sus derechos y situación laboral.

Un segundo elemento de esa toma de posición contraria y crítica del Estado, y que se relaciona con la concepción de la docencia musical que se ha consolidado en Chile, hace referencia al valor que adquieren ciertos géneros o estilos musicales al interior de la institucionalidad académica formal; ¿Qué queremos decir con esto? Investigaciones desarrolladas en la última década sobre la configuración histórica de la enseñanza superior de la música en Chile plantean lo siguiente:

“Si un espacio cultural es aquello que se declara como un bien de interés cultural, y que se desea que tenga una atención preferente, podemos decir que la academia musical chilena sólo tiene en este estatus a la música docta, seguida de la música tradicional. Esto implica que, hasta el momento, la música popular urbana no ha sido considerada como un objeto de estudio que merezca rango académico en las universidades estatales” (Menanteau, 2011, pág. 9).

Si tomamos en consideración que el Jazz corresponde a un estilo que pertenece al amplio espectro de la música popular, podríamos concluir que éste no ha tenido cabida en el sistema educativo estatal o universitario en Chile. En consecuencia, ha tendido a cultivarse en otros espacios o instituciones, ya que *“el estudio de la música popular ha debido alojarse en espacios alternativos a la academia universitaria estatal”* (íbid).

Es decir, uno de los motivos por los cuales estos docentes tienen una visión tan crítica y pesimista del Estado en el ámbito educativo y cultural puede hallarse en que, al ser fundamentalmente intérpretes de música popular, específicamente de jazz, no han hallado cabida para *SU* estilo en las instituciones académicas chilenas, lo que implica que tampoco han hallado cabida para ellos en dichos espacios.

Ahora, ¿no podría simplemente ser que no hay lugar para ellos ya que no cumplen con los requisitos formales que exigen las instituciones y el Estado para que tengan un lugar en la academia? Ese contra-argumento tiende a desvanecerse dado que muchos de los entrevistados tienen experiencia enseñando en la academia universitaria a pesar de carecer de títulos y certificados.

En ese sentido, uno de los motivos por los cuales estos docentes reivindican la autonomía e independencia respecto del Estado en relación a la enseñanza de la música (aunque también en términos de la producción artística y su relación con Fondart) es que han sido marginados no solamente como trabajadores, sino también como músicos que cultivan la tradición de la música popular y el jazz. Aun así, dada la importancia que adquiere el estilo musical y el jazz para los entrevistados, éstos optaron por situarse en la vereda contraria al Estado en vez de intentar integrarse. Ello habla de una postura que sólo puede comprenderse en términos de las relaciones de poder que existen al interior del campo del trabajo musical. Creemos que dichos discursos contrapuestos sólo pueden entenderse en el contexto de la lucha política y

simbólica entre el Estado como instrumento de dominación y los agentes que orientan su actividad en otra dirección.

Tal como describe Nestor García-Canclini (2001), en Latinoamérica a partir de la década de los 90's las políticas culturales se centraron en la gestión del patrimonio nacional dejando la innovación y la producción cultural en las manos de la iniciativa privada y la sociedad civil. De ello resulta que el arte en general y la música en particular se haya desarrollado al alero de los Estados latinoamericanos y sus políticas culturales.

Lo anteriormente descrito también es válido para Chile ya que, luego de las transformaciones estructurales de la década de los 80's el Estado como impulsor de las políticas neoliberales dejó al arte en los márgenes de su gestión. Por su parte, la concertación desarrolló políticas que pusieron en el foco de su acción la concursabilidad para promover la producción artística, sin desarrollar planes definidos en términos de contenido.

Con lo recién expuesto, en relación al actuar del Estado en las últimas décadas, no es de extrañar que entre los músicos chilenos prime una extendida sensación de desconfianza y una opinión negativa sobre la institucionalidad cultural chilena, y no sólo respecto al Estado sino también respecto a otros actores del campo, como la SCD.

Investigaciones previas (Inhen, 2012; Facuse, et. Al, 2013) han confirmado dicho posicionamiento y discursos críticos respecto al Estado y su actuar en el campo de la cultura, lo que es posible constatar también en los miembros de ESJazz; como ya mencionamos, dicha toma de posición se traduce fundamentalmente en la reivindicación de la autonomía y la autogestión de su desarrollo artístico, y en este caso particular, también de su desarrollo laboral.

Ahora bien, cabe preguntarse por la naturaleza real de la relación entre estos músicos y la institucionalidad cultural estatal. Según lo arrojado por nuestros resultados, la mayoría de los entrevistados poseen a lo largo de su historia una nula experiencia con las políticas de fomento, es decir, no han participado de manera activa o como responsables de ningún proyecto financiado por Fondart (que ha sido el principal instrumento mediante el cual se desarrollan las políticas culturales chilenas). Vinculado a ello es posible constatar que estos músicos poseen muy bajo conocimiento respecto a la formulación de proyectos y herramientas de gestión cultural.

De lo anterior se puede concluir que, si bien tienen una visión crítica y negativa del Estado, ésta se puede explicar más que nada debido a la poca experiencia o cabida que han tenido en la gestión cultural pública, o bien a la experiencia que han tenido respecto a la institucionalidad docente de la música.

En cuanto a los resultados sobre el posicionamiento y trayectoria laboral o la percepción del resto de actores del campo es poco lo que se ha podido producir y que sea considerado conocimiento innovador o nuevo. Más que nada es posible reafirmar lo que investigaciones anteriores ya han descrito (Karmy et al, 2013) respecto al abandono por parte del Estado que sufren los músicos y la consiguiente opinión negativa que tienen del mismo.

Por su parte, y de acuerdo a Greene & Williams (2015) es posible concluir que en materia de legislación y políticas culturales se requiere modificar la normativa tomando en consideración las condiciones laborales específicas de los músicos sobre todo en términos de su realidad contractual, a su vez, se puede sugerir el desarrollo de políticas orientadas a la producción y creación artística con contenidos y definiciones más adecuadas a la realidad actual, así como planes de difusión que permitan una cobertura de espacios y perfiles de trabajadores que usualmente no son partícipes de los fondos de fomento.

Ahora bien, cabe destacar que el posicionamiento crítico y la distancia adoptada por estos docentes no decanta en una especie de “cómoda” crítica que no lleva a ningún tipo de acción: dado que son trabajadores de la música y su subsistencia depende de su actividad artística es posible afirmar que se han desatado múltiples experiencias organizativas al interior del medio; el trabajo colectivo, cooperativo o asociativo se presenta usualmente como una experiencia común en el campo del trabajo musical (Urrutia, et. Al 2013).

El jazz es un elemento que ha estado presente en todos los aspectos de la vida de estos músicos, lo que implica, para el presente estudio, que todas las dimensiones de análisis (si bien existía una dimensión particular vinculada al valor que adquiere el jazz en sus procesos de subjetivación) estuvieron permeadas por este género como un elemento distintivo.

Recordemos que la formación musical de estos docentes estuvo vinculada de manera temprana al estilo y la enseñanza del jazz. Además, su vida laboral desde etapas prematuras hasta la actualidad también se relaciona constantemente con dicha escena. Mientras que el

posicionamiento que tienen respecto a la institucionalidad cultural y la docencia también está entrecruzado por su trayectoria como músicos de jazz en particular.

Todo lo anterior, como ya mencionamos, se caracteriza por la condición de estos agentes en tanto herederos de la tradición jazzística Chilena de la generación de los 90's y los 2000. En ese contexto cabe interrogarnos: ¿Cuál es el posicionamiento de estos individuos como músicos provenientes de la escuela/estilo del jazz?

En primer lugar, nuestros resultados concluyen tajantemente que no se puede vivir del jazz como un estilo del cual se adquieran ingresos a partir de su producción fonográfica o presentaciones en vivo; brinda una nula solvencia económica dada su impopularidad en las audiencias.

En ese sentido, creemos que los entrevistados consideran al jazz una vocación que trasciende la utilidad o eficiencia que pueda tener en el campo específico en el que se sitúan. Las desventajas dicen relación con su ya mencionada nula solvencia económica. Sus ventajas se vinculan al cultivo de habilidades técnicas y teóricas superiores al resto de los músicos del campo, que les permiten gozar de un prestigio o reconocimiento simbólico a pesar de no poseer títulos o certificados académicos.

Pero el jazz como vocación dice relación con la generación de una identidad y conciencia que se fundan sobre dicho estilo, sobre sus cualidades específicas, sobre la creatividad particular que brinda como parte integrante de su vida (De Nicola, Vecchi, & Roggero, 2008). Son procesos de subjetivación que tienen su génesis en el vínculo de estos músicos con la escuela o tradición a la cual pertenecen.

Sin embargo, creemos que el jazz no es un abstracto que opera sólo en el plano discursivo sin mayor injerencia en las condiciones objetivas de los individuos. Estamos hablando de un conjunto de condiciones y estímulos a los que han estado expuestos estos músicos a lo largo de su historia: una formación y enseñanza vinculada al jazz, una trayectoria laboral vinculada al jazz, una experiencia docente vinculada al jazz, procesos creativos vinculados al jazz.

Tomando en consideración lo anterior, recordemos que, en el mundo social, los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *Habitus*; “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, (...) [que operan como] principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser

objetivamente adaptadas a su meta” (Bourdieu, 1991, pág. 86), y que funcionarían incluso al margen de la conciencia.

Es en ese marco analítico en que es posible hablar de un *habitus jazzístico* desde el cual los miembros de ESJazz actúan en el campo del trabajo musical: un conjunto de esquemas de pensamiento y acción que poseen como músicos de jazz, en otras palabras, como músicos de jazz poseen una serie de capitales que los posicionan en un lugar específico del campo, y que a su vez les permite desarrollar estrategias de acción correspondientes con dicha posición.

Continuando con la reflexión bourdieusiana, es posible identificar dos objetivaciones de la historia en la práctica de los agentes, que se presentan bajo la forma de: 1) capital objetivado (en los cuerpos, es decir, *habitus*) y 2) capital incorporado (en las instituciones). Por tanto, existe una relación entre *habitus* e instituciones que configura al mundo social:

“el habitus como sentido práctico opera la reactivación del sentido objetivado en las instituciones: producto del trabajo de inculcación y de apropiación que es necesario para que esos productos de la historia colectiva que son las estructuras objetivas alcancen a reproducirse bajo la forma de disposiciones duraderas y ajustadas” (íbid, p.93).

El *habitus*, en ese sentido, permite habitar y “realizar” las instituciones. Tomando lo anterior como referencia en nuestras conclusiones, podríamos sugerir que este *habitus jazzístico* se expresa como capital objetivado en esta serie de cualidades y habilidades vinculadas al jazz en términos de su ejecución, conocimiento teórico e incluso a un tipo de corporalidad. Ahora bien, el capital incorporado se expresa bajo la forma de instituciones o espacios que se encargan de reproducir de manera duradera estos esquemas de pensamiento y acción.

En la presente investigación podemos concluir que la Escuela Superior de Jazz es una de las formas mediante la cual se expresa el capital incorporado del *habitus jazzístico*, y es un espacio o institución que permite la reproducción duradera de las disposiciones asociadas al mismo.

La ESJazz, como una escuela de jazz que ubica a sus miembros en una posición muy particular del campo del trabajo musical, pone en juego una serie de elementos que, en última instancia, se orientan a la reproducción del *habitus jazzístico*. Dicho *habitus* está también entrecruzado por una serie de principios de visión y división del mundo social que se vinculan

con lo mencionado anteriormente respecto al trabajo, el posicionamiento frente a la institucionalidad cultural y la concepción sobre la docencia de la música. Esto es debido a que estos agentes están dotados de historias y trayectorias que decantan en la definición de este habitus.

Volviendo a la reflexión sobre el mundo laboral, y en la mira a futuras investigaciones, cabe recordar que en el marco de la sociedad capitalista y las transformaciones estructurales ocurridas en Chile y Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha observado que el mercado de trabajo presenta condiciones cada vez más precarias y flexibles. De ello se observa una dificultad para que los individuos se desarrollen laboralmente en la vida social y, por tanto, se desarrollen como seres humanos (en el consenso de que el trabajo ocupa un lugar central en la sociedad moderna).

Se han observado también estrategias llevadas a cabo por las y los trabajadores para paliar dichas condiciones que los exponen a relaciones de explotación, o bien, al desempleo. Un concepto útil para el análisis de aquellas estrategias y acciones conjuntas corresponde a la noción de *asociatividad* en el campo laboral. Para Maldovan & Dzembrowski (2009) ésta consiste en una práctica organizativa y una estrategia adoptada por sectores de la sociedad civil que, en búsqueda del acceso al trabajo en base a saberes técnicos y aptitudes relacionales, desarrolla acciones conjuntas para la consecución de fines delimitados colectivamente. Sobre esa misma línea,

“el concepto de asociatividad para el trabajo es entendido como una capacidad que utilizan los actores sociales para ensayar la resolución de problemas de insatisfacción de necesidades individuales y colectivas por medio del trabajo con un principio distinto al de la economía de mercado, proponiendo la autonomía del colectivo de la relación capital/trabajo” (ibid, pág. 3).

De lo anterior es posible inferir que en un campo particular, y ante la existencia de problemáticas en torno al acceso al trabajo, la asociatividad constituye una estrategia que a partir de la construcción de una comunidad laboral permite paliar dichas problemáticas estructurales.

En el caso de la sociedad chilena, para Barozet (2016) en los últimos años existiría una recomposición del tejido social, ya no en términos de articulación entre Partidos Políticos y

sociedad civil, sino a raíz de una reivindicación de la autonomía de ciertos grupos sociales organizados al interior del cuerpo social. Y respecto al campo de la cultura en general, y el campo del trabajo musical en particular, éste es uno de los sectores que presentan mayores niveles asociatividad en el trabajo, lo que se explica por ser uno de los mercados con mayores niveles de precariedad e inestabilidad laboral.

La Escuela Superior de Jazz podría bien considerarse una experiencia asociativa en tanto cumple con algunos de los requisitos “teóricos” para considerarse como tal. Ahora bien, es una experiencia de carácter vertical ya que corresponde a una empresa con dos dueños y un directorio. Sin embargo, y dejando de lado las definiciones conceptuales respecto a la asociatividad (a pesar de que muchos pensarían que el talento de la sociología se encuentra en la sofisticada definición conceptual de los hechos sociales), esta experiencia es un espacio y una comunidad que ha permitido a un conjunto de trabajadores de la música desarrollarse laboralmente de una manera estable en el tiempo.

No sólo cumple objetivos y fines relativos al trabajo, sino que también en tanto artistas y docentes; perpetuar un tipo de enseñanza y valores vinculados al jazz (que a estas alturas de la presente investigación debe considerarse mucho más que un estilo) como a una visión de mundo compartida.

En el campo de la música, es posible observar constantes experiencias asociativas (exitosas y no tanto) que tienen objetivos múltiples: unos relacionados a la mejora de las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura, y otras vinculadas a la realización artística de los individuos que las componen, al margen del rédito económico que puedan brindar. Creo, humildemente, que el campo del arte, a diferencia de otros campos, tiene mucho que reclamar en términos de la autonomía de sus prácticas y espacios. La creatividad, como un elemento vinculado a la producción de conocimiento, se sirve de la experiencia y la libertad de los sujetos.

Sin embargo, como bien nos ha enseñado Foucault (1988), estos sujetos, al estar envueltos en relaciones de producción y significación, también se sitúan en una configuración de relaciones de poder en donde existen discursos y racionalidades dominantes que delimitan las posibilidades de acción dentro del cuerpo social.

Para la investigación social, la propuesta Foucaultiana propone como punto de partida *analizar las formas de resistencia contra los distintos tipos de poder*. Ya no desde una racionalidad interna, sino a través del enfrentamiento de las estrategias, lo que permitiría una profunda comprensión de los fenómenos sociales.

El cuerpo social presenta una multiplicidad de luchas, las cuales no tienen como objetivo oponerse a un aparato, sino a una técnica o forma de poder, la cual se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que clasifica y designa la individualidad (Impone identidad y ley). Transforma a los individuos en *sujetos*.¹⁰

El filósofo francés concluye que la labor de los sujetos no se trata de descubrir lo que somos, sino rechazarlo; imaginar y construir lo que podríamos ser para liberarnos de la simultánea individualización y comunitarización de las estructuras de poder modernas. En ese sentido, cabe investigar lo que resiste, lo que se afirma como otro ante las redes del poder.

En el campo de la cultura y las artes, se vuelve importante (más no obligatorio, claro) investigar y comprender las formas marginales que adquieren ciertos grupos sociales; experiencias asociativas que destacan como formas *extrañas* de existencia en su propio campo; trabajadores que *carecen* de los capitales más valorados en la sociedad actual; creatividades que se *ponen de pie* afirmando su autonomía y libertad. Personalmente, considero la Escuela Superior de Jazz una experiencia asociativa a pesar de que en términos teóricos no se condice totalmente con dicho concepto, sin embargo, por la naturaleza de las relaciones que se desarrollan al interior de dicho espacio, no puedo más que considerarla una experiencia de resistencia.¹¹

¹⁰ De la traducción del francés, sujeto refiere a quien se encuentra sometido al control/dependencia de otro, como a quien se encuentra atado a su propia identidad por la conciencia de sí. Es decir, el sujeto se sitúa bajo una forma de poder que lo subyuga y somete.

¹¹ Estas últimas reflexiones, que van más allá de lo que esta investigación pudo generar, son el resultado de mi experiencia personal durante el año 2018 como estudiante de la Escuela Superior de Jazz.

8. Referencias

- Abela, J. A. (2001). *Técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada [En línea]* Disponible en: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf>. España: Centro de Estudios Andaluces.
- Aguilar, O. (2004). Globalización, modelo de desarrollo y trabajo en Chile. *Némesis Nro IV*, 175-190.
- Alarcón, R. (24 de Julio de 2014). Fuego Cruzado entre los músicos chilenos por asociación paralela a la SCD. *Radio Universidad de Chile, periódico online*. Obtenido de <http://radio.uchile.cl/2014/07/24/fuego-cruzado-entre-los-musicos-chilenos-por-asociacion-paralela-a-la-scd/>.
- Alonso, L. E. (1995). Sujeto y discurso: El lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. En J. Delgado, & J. Gutiérrez, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Barozet, E. (2016). Entre la urna, las redes sociales y la calle: las relaciones entre movimientos sociales y partidos políticos en el Chile democrático. En M. Garretón, *La gran ruptura. Institucionalidad política y movimientos sociales*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Bourdieu, P. (1990/2006). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Revista Criterios, La Habana N° 25-28*, 20-42.
- Bourdieu, P. (1991). *El Sentido Práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. España: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2003). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Brodsky, J., Negrón, B., & Possel, A. (2014). *El escenario del trabajador cultural en Chile*. Santiago de Chile: Proyecto Trama/Observatorio de Políticas Culturales.
- Canales, M. (2006). El Grupo de Discusión y el Grupo Focal. En M. Canales, *Metodología de la Investigación Social*. Santiago de Chile: LOM.
- Carvahlo, J. (1996). Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana, Volumen I*, 253-271.
- Castells, M. (1999). *Globalización, Identidad y Estado en América Latina*. Temas de Desarrollo Humano Sustentable. Santiago de Chile: PNUD.
- CNCA. (2004). *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Bogotá, Colombia: Departamento de Estudios y Documentación.

- CNCA. (2017). *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Cornejo, M. (2006). El enfoque biográfico: trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas. *Psyche*, vol. 15, núm. 1, 95-106.
- Cottet, P. (2006). Diseños y estrategias de Investigación Social: el caso de la ISCUAL. En M. Canales, *Metodologías de la Investigación Social*. Santiago de Chile: LOM.
- De Nicola, A., Vecchi, B., & Roggero, G. (2008). Contra la clase creativa. En V.V.A.A., *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (1988). El Sujeto y el Poder. *Revista mexicana de sociología*, Vol. 50, No, 3, 3-20.
- Foucault, M. (2002). *Defender la Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García-Canclini, N. (2001). *Cultura Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Paidós.
- Garretón, M. (2008). Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En A. Rubim, & R. Bayardo, *Políticas Culturais na Ibero America*. Salvador de Bahia: Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Garretón, M. (2012). *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la concertación en Chile, 1990-2010*. Santiago de Chile: CLACSO.
- Garretón, M. (2013). Cultura y democratización en Chile. Los nuevos desafíos. *Comunicación y Medios nro. 27*, 13-24.
- Garretón, M. (2014). *Las ciencias sociales en la trama de Chile y América Latina*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Garza, E. d. (2011). Introducción: construcción de la identidad y acción colectiva entre trabajadores no clásicos como problema. En E. d. Garza, *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Greene, F., & Williams, G. (2015). *Músicos en Chile: Situación laboral actual, legislación nacional y extranjera y propuestas*. Chile: Biblioteca del Congreso Nacional.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el agora contemporánea*. Argentina: Caja Negra Editoras.
- Ihnen, B. (2012). *Trabajo y Jazz. Un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino*. Santiago de Chile: Tesis para optar al título de Socióloga. Universidad de Chile.
- Julián, D. (2013a). *El presente del sindicalismo en Chile. Un panorama general de sus tendencias y divergencias*. Santiago de Chile: Documento de trabajo Fundación Emerge.

- Karmy, E., Brodsky, J., Facuse, M., & Urrutia, M. (2013). *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Santiago de Chile: CLACSO.
- Maldovan, J., & Dzembrowski, N. (2009). Asociatividad para el trabajo: una conceptualización de sus dimensiones [En línea]. *Revista Margen Nro. 55*, Disponible en: <https://www.margen.org/suscri/numero55.html>.
- Marx, K. (1867/2014). *El Capital: Crítica de la economía política, tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Menanteau, Á. (2008). El Jazz en Chile: su historia y función social. *Revista Musical Chilena, 62 (210)*, 26-38.
- Menanteau, Á. (2009). Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra [En línea]. *Revista Musical Chilena, 63 (212)*, Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/215/179>.
- Menanteau, Á. (2011). La enseñanza académica de la música popular en Chile. *Revista NEUMA Año 4, Vol. 1*, 58-68.
- Negri, A., & Lazzarato, M. (2001). *Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro: DP&A Editora.
- Santa Cruz, D. (1964). La música en la educación superior de América Latina. La experiencia chilena. *Revista Musical Chilena Vol. 18 N. 89*, 6-14.
- Santander, P. (2011). Porqué y cómo hacer análisis de discurso. (U. d. Chile, Ed.) *Cinta de Moebio Nro. 41*, 207-224.
- Schmitz, C. (2005). *Propiedad intelectual a la luz de los Tratados de Libre Comercio*. Santiago de Chile: Editorial LexisNexis.
- Subercaseaux, B. (2016). Políticas culturales en Chile: una perspectiva histórica (conferencia). *Estudios Públicos 144*.
- Valles, M. (2000). *Técnicas cualitativas en investigación. Reflexión metodológica y práctica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Van Dijk, T. (1995). Ideological discourse analysis. En E. Ventola, A. Solin, & U. o. Helsinki (Ed.), *Special issue Interdisciplinary approaches to Discourse Analysis*. New Courant.
- Yanes, H., & Espinosa, M. (1998). Sindicalismo en Chile: un actor que sobrevive contra viento y marea. *Temas Laborales Nro 8, Dirección del Trabajo*.

9. Anexos

9.1. Anexo I: Pauta de entrevista cualitativa

Pregunta de Investigación	Dimensiones	Preguntas de entrevista
¿Cómo se posicionan los docentes de la Escuela Superior de Jazz en el campo del trabajo musical en Chile?	Trayectoria y situación laboral	¿Cómo llegaste a convertirte en músico? ¿Qué tipo de formación recibiste?
	Trayectoria y situación laboral	¿qué características tiene tu trabajo? ¿cuáles son tus principales fuentes de ingreso?
	Trayectoria y situación laboral / Docencia	¿Cómo comenzaste a ganarte la vida con la música? ¿Cómo ha sido tu experiencia laboral a lo largo del tiempo? ¿Hace cuánto que haces clases?
	Trayectoria y situación laboral / Docencia	¿Cómo llegaste a ser parte de la ESJazz? ¿Qué tal tu experiencia al interior de ella?
	Trayectoria y situación laboral / Docencia	¿Cómo te ha influenciado el ser parte de la ESJazz?
	Estilo Jazz	¿Qué significa para ti ser músico? ¿y músico de Jazz?
	Docencia / Estilo Jazz	¿Qué importancia tiene para ti formar parte de la ESJazz?
	Estilo Jazz	¿Cuál es tu percepción de la música en Chile? ¿y del medio del jazz?
	Docencia	Según tu experiencia, ¿es esta escuela distinta a otras instituciones educativas de la música?
	Institucionalidad Cultural	¿Qué opinas sobre el rol del estado y las instituciones culturales en la música? ¿El CNCA? ¿La SCD?
Institucionalidad Cultural	¿Te has vinculado con los fondos de cultura para realizar tus proyectos? ¿y con la SCD?	

9.2. Anexo II: Perfiles de los entrevistados

Nombre	Edad	Estudios profesionales	Cátedra que imparte	Años en ESJazz
Christian Gálvez	44	No tiene	Armonía aplicada	8
Eduardo Peña	35	Incompletos	Bajo/Contrabajo	3
Patricio Tobar	29	Incompletos (egresado de ESJazz)	Teoría de la música (lecto-escritura)	5
Nicolás Vera	39	No tiene	Guitarra	3
Víctor González	-	Completos (sociólogo)	Filosofía de la música	7
Agustín Moya	38	No tiene	Saxofón	8
Claudio Rubio	43	Incompletos	Taller de Repertorio	4
Jasper Huysentruyt	36	Completos (en Bélgica)	Piano	-
Omar Lavadie	38	Completos (PUC)	Canto y técnica vocal	8

9.3. Anexo III: Cuadro resumen de análisis

<p>Trayectoria y situación laboral</p>	<p>Generalidades Inestabilidad y discontinuidad en el trabajo. Carencia de contratos, horarios indefinidos, prima el trabajo independiente. Incorporación temprana al mercado laboral de la música. Las 3 fuentes de ingreso principales son la docencia, la interpretación como músicos sesionistas y la ejecución en vivo.</p> <p>Hallazgo 1 Se desempeñan de manera profesional en el mercado de la música, pero la mayoría carece de títulos profesionales o certificados académicos. Formación incompleta en institutos profesionales o universidades. Formación autodidacta y particular.</p> <p>Hallazgo 2 El Jazz corresponde a un núcleo formativo y social que genera redes laborales y les ha permitido desempeñarse en el campo del trabajo musical.</p> <p>Hallazgo 3 La docencia consiste en la fuente principal de ingresos para estos músicos. La ESJazz brindaría estabilidad para ejercerla, tomando en consideración que carecen de títulos y se dedican a tocar Jazz.</p>
<p>Experiencia y posicionamiento respecto a la docencia</p>	<p>Hallazgo 1 Visión crítica de las instituciones educativas en Chile: el lucro y el acceso dificultan la formación de músicos. Conciben la docencia y el jazz como una vocación con ciertos objetivos vinculados a la formación de un perfil de estudiantes.</p> <p>Hallazgo 2 Se ubican en posiciones distantes a la institucionalidad formal. Argumentan preferir la independencia de esos organismos, justificando así el hecho de que la ESJazz no se encuentra acreditada.</p> <p>Hallazgo 3 Se posicionan como docentes vinculados al estilo del Jazz, afirmando que al ser parte de esa tradición implica cualidades técnicas y teóricas superiores a otros músicos, lo que les brindaría prestigio en el mercado de la música. La reflexión crítica como parte de la enseñanza impartida en la escuela.</p> <p>Hallazgo 4 Sentido de pertenencia a la ESJazz a partir de la idea de una comunidad educativa que conforma redes afectivas, laborales y artísticas.</p>

Discursos y trayectorias en relación a la institucionalidad	<p>Generalidades Desconfianza hacia la institucionalidad cultural estatal y la gestión de derechos de autor llevada a cabo por la SCD. Inexperiencia en la formulación y participación de proyectos culturales financiados por el Estado a través de las políticas de fomento (Fondart).</p>
	<p>Hallazgo 1 Hacen referencia a una deuda histórica que tiene el Estado para con los músicos en Chile. En el discurso de los docentes se observa una dicotomía que opone el trabajar a partir de las oportunidades y financiamientos que brinda el Estado versus la autogestión de sus proyectos artísticos.</p>
	<p>Hallazgo 2 Distanciamiento respecto a la SCD dado que el Jazz es un estilo impopular en las audiencias chilenas y no suena en las radios. La SCD como un organismo poco transparente en materia financiera y poco representativo.</p>
Lugar del jazz en los procesos de subjetivación	<p>Generalidades Pertener a la tradición del Jazz implica poseer un conjunto de saberes y prácticas que configuran identidades y subjetividades.</p>
	<p>Hallazgo 1 No es posible desarrollarse laboralmente como músico e intérprete de jazz en vivo dado que es un estilo impopular y no existen audiencias en Chile. Es un tipo de música elitista. El jazz, por tanto, es considerado por los entrevistados como una vocación.</p>
	<p>Hallazgo 2 Ser un músico de Jazz implica cualidades específicas que los ubican en una mejor posición frente a otros músicos (en materia de interpretación y conocimiento).</p>