



Facultad de Humanidades
Instituto de Sociología
Carrera de Sociología

La Industria de la Música en Chile: Independientes y la Era Digital

Memoria de Grado para optar al Grado de Licenciado en Sociología y

Título Profesional de Sociólogo

FELIPE ANDRÉS IGNACIO ESPINOSA PARRA

Profesora Guía:

María Eugenia Domínguez Saul

SEPTIEMBRE, 2011

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo describir las principales transformaciones en la industria de la música popular chilena en el contexto de las innovaciones tecnológicas implementadas al sistema dado los cambios en las formas de producción y consumo cultural de la sociedad actual. La crisis de la industria musical global a mediados de los años '90 va a servir como contexto para comprender los nuevos procesos que van de la mano con la tecnología digital. El diseño experimental de la investigación y la consulta a fuentes de información cuantitativa, permiten realizar un diagnóstico claro sobre los cambios en la dinámica del campo de la música y las relaciones entre sus agentes. Además permite dar cuenta de los nuevos campos de lucha simbólica en el sector creativo local que han abierto espacio a modelos emergentes de producción y circulación de la creación musical.

Palabras clave: industria de la música, campo cultural, sistemas digitales de producción, modelos emergentes

Índice:

Introducción.....	9
Capítulo I: Transformaciones en la industria de la música popular	12
1. Antecedentes generales del problema.....	12
2. Consideraciones generales sobre la organización de la industria de la música.....	15
3. Múltiples relaciones de la música y la sociedad.....	16
4. Industria de la música en Chile.....	19
5. Cambios culturales en un contexto digital.....	23
6. Objetivo general	26
7. Objetivos específicos	26
8. Justificación	26
Capítulo II: Cultura de masas e industria cultural	29
1. Perspectiva teórica del estudio	29
2. Max Weber: El sentido de la acción social.....	30
3. Dificultades del concepto de cultura para su estudio	31
4. Escuela de Frankfurt: La simplificación de los conceptos y la teoría unificadora. 35	
5. Distintas perspectivas en los estudios culturales	37
6. Medios de comunicación, redes y centralidad de las industrias culturales	39
6.1. Importancia de las industrias culturales.....	39
6.2. Medios de comunicación.....	41
6.3. Sociedad de redes	42
7. Dinámicas económicas de la industria cultural	44
7.1. Negocio de riesgo	45
7.2. Altos costos de producción y bajos costos de reproducción	45
7.3. Bienes semi-públicos.....	46
7.4. Las pérdidas son compensadas por “Hits” a través de grandes repertorios	46
7.5. Concentración, integración y publicidad	47
7.6. Escasez artificial	48
7.7. Modelos probados (prototipos).....	49

7.8. Mayor control de la distribución y el marketing	49
8. Continuidad y transformaciones en las industrias de la cultura	50
9. Industria de la música popular	52
9.1. Industria de la música popular en la era digital	57
Capítulo III: Marco Metodológico	61
1. Tipo de investigación	61
2. Diseño de la investigación	62
3. Población y muestra	63
4. Técnica de producción de datos.....	63
5. Técnicas de análisis de datos	66
6. Calidad del Diseño	68
Capítulo IV: Análisis de resultados	69
1. Aportes de las AECC al PIB	72
2. Música en vivo: conciertos y audiencias	80
3. Fonogramas y distribución de derechos	87
4. Aporte público y contexto actual.....	93
5. Prácticas musicales, empleo e industria	96
6. Percepción sobre la creación y modelos emergentes.....	104
7. Transformaciones del producto musical: disco	106
8. Nuevos modelos en la industria de la música: independiente y digital	109
9. Mediaciones en el campo de la comunicación	117
Principales Conclusiones del Estudio.....	123
1. Transformaciones globales, efectos locales.....	125
2. Nuevos modelos	127
3. Modelos de análisis	130
4. Propuestas para el fomento de la música nacional	137
Referencias	141
1. Libros.....	141
2. Documentos en línea	143

3. Otras fuentes y sitios consultados: 147

Índice de Tablas:

Tabla 1: Estructura de los Agentes Entrevistados	65
Tabla 2: Fuentes de Datos Secundarios	65
Tabla 3: Aportes de las AECC al PIB en Chile.....	74
Tabla 4: Crecimiento de las AECC en Chile (1996-2000).....	76
Tabla 5: Crecimiento de las AECC en Chile (2000-2006).....	78
Tabla 6: Distribución cultores individuales según área artística	99

Índice de Gráficos:

Gráfico 1: Crecimiento real del PIB y las AECC en Chile (1990-2005)	79
Gráfico 2: Espectáculos públicos culturales (1989-2001).....	82
Gráfico 3: Crecimiento oferta y demanda de recitales (1997-2008)	83
Gráfico 4: Espectáculos musicales / total de espectáculos (1997-2008).....	84
Gráfico 5: Demanda VS oferta de recitales (1997-2008).....	85
Gráfico 6: Espectáculos de las grandes productoras en Chile (1992-2009).....	86
Gráfico 7: Unidades vendidas y venta de fonogramas en Chile (2003-2008).....	87
Gráfico 8: Distribución de derechos de ejecución (2003-2008).....	89
Gráfico 9: Distribución de derechos conexos (2003-2008).....	90
Gráfico 10: Distribución de derechos fonomecánicos (2003-2008).....	90
Gráfico 11: Participación de cada derecho en el total (%) (2003-2008)	91
Gráfico 12: Distribución de derechos por agente (2003-2008)	92
Gráfico 13: Evolución fondo de fomento a la música nacional (2004-2010)	93
Gráfico 14: Distribución de derechos VS fondo de la música	94
Gráfico 15: Crecimiento derechos por tipo (2003-2008)	96
Gráfico 16: Empleadores y trabajadores de la música	97
Gráfico 17: Participación sub-sector música en total de cultura y tiempo libre (%) (2003-2008).....	98
Gráfico 18: Prácticas música popular internacional (%) (1999)	100
Gráfico 19: Oferta académica de carreras artísticas en Chile (2007).....	101
Gráfico 20: Registros de propiedad intelectual música (2003-2008).....	101
Gráfico 21: N° de sellos musicales abiertos según año (1920-2008)	103
Gráfico 22: Transmisión de radios vía Internet (2001-2008).....	112
Gráfico 23: Bandas, músicos y proyectos chilenos en sellos <i>indie</i> y <i>netlabel</i> (2010).....	114
Gráfico 24: Número de concesiones de radiodifusión por tipo de programa al que dan primera prioridad (2000-2008).....	117

Índice de Figuras:

Figura 1: Modelo de organización de los sellos independientes y <i>netlabel</i>	115
Figura 2: Sistema Tradicional de la Música Popular.....	132
Figura 3: Sistema Emergente y Sistema Digital.....	133
Figura 4: Relaciones en el Sistema Cultural.....	136

Introducción

La presente tesis tiene por objetivo describir las transformaciones producidas en la industria de la música popular chilena en la última década (2000-2010). Para ello se consideró el estudio de las condiciones sociales de la creación, de la producción y de la distribución de la música chilena en el contexto de los cambios globales que incorporan los sistemas digitales a la cadena de valor. El cambio en las formas de producción y consumo así como las transformaciones más generales de los sistemas de vida de las sociedades actuales, han impactado de diversas formas al campo de la producción cultural en los países de Latinoamérica. Se ha constatado que las industrias culturales son un claro reflejo de la aceleración con que se producen los cambios en los modelos de organización de la economía y las formas de apropiación de estilos y modos de vida globales en las sociedades latinoamericanas. En este sentido, es importante comprender las condiciones sociales de creación y producción cultural que permiten explicar los mecanismos con los que tropieza el sector de la producción cultural local para insertarse en los modelos económico-productivos globales. .

Para la realización de esta investigación se estudiaron dos modelos específicos de organización de la industria de la música. El primero de ellos corresponde al sistema tradicional y está basado en la producción y distribución de música a través de soportes físicos y es el que se manifiesta a partir del siglo XX¹. El segundo, es un sistema emergente basado en la producción y difusión de la música a través de plataformas digitales y cobra relevancia a partir de la década de 1990, sucediéndose casi de manera simultánea con la última crisis de la industria de la música tradicional. Nuestra investigación permite reconocer a los principales actores que interactúan al interior de estos sistemas. Además permite identificar las transformaciones que se producen en la experiencia de vida de los actores en el contexto de los cambios e innovaciones implementadas en Chile como los

¹ La aparición del disco de vinilo remonta al año 1888. No obstante, no es sino hasta la década de 1920 que comienza la masificación de los aparatos de radio y con ello la transmisión masiva de los discos grabados.

recursos públicos en cultura, la digitalización de la producción musical, entre otras. Estas innovaciones aplicadas, van a transformar no sólo la estructura y la organización de la industria de la música en Chile, sino que también van a tener un efecto en la naturaleza de la creación, produciendo nuevos significados, nuevos mensajes y por ende contribuyen fuertemente a los cambios experimentados en la vida cotidiana y en las formas de comunicación y representación de la sociedad.

Desde un punto de vista histórico, parte de estos procesos de transformación y globalización de la cultura tienen un origen más lejano. Una breve revisión permite comprender, en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna en el siglo XV, la forma en que las prácticas culturales se extendieron como modelo de organización en el campo de la producción y representación cultural. Por una parte, la entrada de la música a la escritura posibilitó la publicación y masificación de las partituras que permitieron tocar la misma música en distintos espacios y tiempos a través de múltiples intérpretes. Con ello, la música comenzó a ocupar nuevos códigos para su interpretación, lo que permitió más adelante la digitalización de las partituras y con ello la capacidad de manipular el contenido de los sonidos. Por otra parte, la globalización comunicacional producida a finales del siglo XIX y durante el siglo XX (sucesivamente el telégrafo, la radio, la televisión y la Internet) fomentan un tipo de desarrollo y organización de la música basado en las prácticas fundamentales del capitalismo industrial del siglo XIX. De ahí que toma fuerza el nombre de industria cultural para referirse al complejo modelo por el que atraviesa el campo de la producción cultural en las sociedades actuales.

Sin duda que el cambio en los soportes y formatos en que se transmite la música, representan alteraciones importantes en el desarrollo de la industria musical, pero también es posible encontrar ciertas continuidades en su historia que permitirían explicar el origen y la naturaleza de las mutaciones que este sistema ha sufrido. Es por ello importante aportar al conocimiento y comprensión de las dinámicas del sistema social de la música en la

actualidad, contribuyendo con ello a los debates contingentes sobre las transformaciones en el campo de la cultura y las comunicaciones en el Chile del siglo XXI. En este sentido, la pregunta que sostiene esta investigación se plantea de la siguiente manera:

¿Cuáles han sido las principales transformaciones en la organización de la industria de la música popular chilena en la última década?

Para el desarrollo de la investigación se aplicaron distintas metodologías. Por un lado se analizaron los informes, documentos institucionales, estudios e investigaciones de las principales instituciones como la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Ministerio de Educación. Por otro lado, se realizaron distintas entrevistas a informantes claves como músicos, productores y periodistas especializados, con el fin de conocer la experiencia de estos en el desarrollo de su actividad. La participación en foros, charlas y seminarios al respecto, permitió conocer algunos casos especiales y reconocer modelos representativos y significativos de los cambios en la industria de la música chilena.

La tesis se estructura en cuatro capítulos. El primer capítulo plantea los antecedentes generales del problema de investigación, dando cuenta de las transformaciones que ha sufrido la industria de la música en Chile en la última década. El segundo capítulo establece la discusión bibliográfica y el estado del arte en torno al estudio de las industrias culturales. Además propone una base teórica sobre la que analizar las transformaciones del último tiempo. El tercer capítulo da cuenta de la metodología aplicada para el desarrollo de la investigación y el detalle de los estudios y bases de datos utilizadas. El cuarto capítulo presenta el análisis de los datos y la interpretación de las entrevistas, dando cuenta de los principales resultados y las conclusiones, enfocadas en propuestas de innovación para el sector de la música en Chile.

Capítulo I: Transformaciones en la industria de la música popular

1. Antecedentes generales del problema

Las industrias culturales –como la industria del cine, de la música, de libros y de la información- se han transformado en las últimas décadas en un objeto de observación para las ciencias sociales. Su capacidad para crecer económicamente, las han transformado en “un fenómeno económico de relevancia, que moviliza cuantiosos recursos, genera riqueza y empleo.” (Stolovich, Lescano, Mourelle, Pessano, 2002, p. 15). Igualmente tienen la capacidad de modificar las “estructuras culturales del mundo, las tradiciones y formas de ser de las comunidades, con un fuerte impacto en los intercambios y en la política y la vida cotidiana de los individuos.” (Getino, 2001, p.2). Lo anterior, ha motivado desde distintas perspectivas analíticas, la formulación de preguntas en torno a la relación de las industrias culturales y las transformaciones de la sociedad², de la cultura³ y de la ampliación del consumo cultural⁴ en los últimos años.

En el caso de la industria de la música, el desarrollo que ésta ha tenido es notable. Se estima que en el año 2004 “las ventas de la industria discográfica mundial alcanzaron a cerca de unos 40 billones de dólares.” (Katz, 2006, p. 19). Y se ha visto que “en los últimos años los ingresos de la industria discográfica sobrepasaron a la facturación de la industria editorial y

² Adorno y Horkheimer adelantaban de esta manera la discusión: “La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard.” (Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.) Algunas investigaciones de Zigmunt Bauman se han enfocado en registrar la forma en que las industrias culturales han transformado los vínculos de la sociedad norteamericana del siglo XX. Otros autores como Richard Florida han dado cuenta la manera en que las industrias creativas que se establecen en ciertas ciudades norteamericanas han producido un nuevo tipo de migración conformando una nueva forma de clase social basada en el trabajo creativo.

³ Teóricos latinoamericanos han dado cuenta de las “lecturas cruzadas” (Néstor García Canclini) que en la época de la globalización articulan sociedad, cultura y economía.

⁴ Las últimas investigaciones han dado cuenta del problema del trabajo cultural y de la concentración monopólica de las industrias culturales que establece un flujo cultural unidireccional desde los países desarrollados al resto del mundo.

cinematográfica integrándose en los grandes conglomerados transnacionales del entretenimiento.” (Bustamante, 2002, p.68). El desarrollo de esta industria va a incorporar cambios y modelos complejos de interacción en el campo de la música, que son un reflejo y un claro ejemplo de las transformaciones de la empresa capitalista desde principios del siglo XX hasta nuestros días. La revisión de la historia de las principales empresas de la industria de la música global puede ser significativa al analizar el modelo económico imperante en la actualidad. Si bien es cierto que en la actualidad estas empresas funcionan de maneras muy similares y bajo estrategias muy transversales, el origen desde el cual aparecen estas industrias o la matriz industrial sobre la que se articulan, van a afectar durante un largo tiempo las transformaciones que se producen en el campo de la música. La mayoría de los estudios sociales que analizan a las industrias culturales han dejado de lado este análisis debido a un enfoque global que instala al capitalismo avanzado como fundamento de las transformaciones industriales en la cultura. Sin embargo este proceso se desarrolla de manera compleja, en distintos puntos del globo y en distintos periodos de tiempo. Por lo tanto, que un determinado sector de la producción musical esté basado en la fabricación de aparatos electrónicos, en la globalización de las comunicaciones, en la edición, distribución u otros fundamentos e ideologías, van a afectar de distinta manera al campo de la música finalmente.

Por ejemplo **RCA Victor** o **BMG** como se le conoce actualmente, fue una editorial de discos que se forma en la I^{era} Guerra Mundial cuando la marina estadounidense busca controlar las comunicaciones por telégrafo y radio y pasa a conformar una alianza con **General Electrics**, dando forma a **Radio Corporation of America**. Unida la **RCA** a **Bertelsmann AG**, una antigua casa de edición de libros religiosos y posteriormente de literatura nazi, conforman **BMG**. Otro ejemplo es el de la **Compagnie Générale des Eaux**, que mantuvo un monopolio en la industria francesa de tratamiento de aguas, la energía y servicios como el transporte hasta la década de los ‘80 y también sobre las telecomunicaciones en los ‘90. Esta compañía absorbe a **Vivendi**, y a otras empresas como

Polygram (Siemens-Phillips), dedicadas originalmente a la fabricación de lámparas incandescentes, aparatos de radio y televisión. La empresa pasa a llamarse en la actualidad **Universal Music Group**. Parecida es la historia de otras compañías como **EMI** en Inglaterra y **SONY** en Japón, relacionados a la fabricación de aparatos electrónicos. **Times-Warner** por otro lado nace al alero de las salas de cine hasta convertirse en distribuidor de películas. Luego se transforma en una empresa de telecomunicaciones y de publicación, diversificando su modelo hasta involucrarse en el mercado de la música. Actualmente se reconocen cuatro grandes corporaciones generadoras de contenidos musicales (*major*), **SONY-BMG**, **Universal Music Group**, **EMI** y **Times-Warner**. Cada una de ellas opera estratégicamente en distintos mercados y segmentos de público especializados. Mantienen subsidiarias en distintos países y controlan distintos elementos de la cadena, como la difusión, a través de canales de televisión y radio, la producción musical, a través de estudios de grabación y la distribución, a través del control sobre las patentes industriales de los aparatos de reproducción. Por ejemplo **SONY** debe gran parte de su crecimiento a la renovación de los soportes como el CD y el Blue-Ray. Este fenómeno ha ocasionado una integración vertical del sistema tradicional de la industria de la música, donde los elementos de la producción y la creación se encuentran en la base de la cadena.

Si bien las fusiones y las alianzas estratégicas de estas grandes empresas transnacionales se producen desde comienzos del siglo XX, es particularmente en la década de 1960 que la industria comienza una expansión global, actuando de manera estratégica en distintos mercados internacionales.

“Con la expansión del mercado internacional de la música también se aceleró la transnacionalización y la concentración de la industria discográfica. En los años sesenta las dos principales empresas discográficas norteamericanas eran RCA y CBS, mientras que en Europa los líderes eran EMI y Decca. En 1955 EMI compró Capitol, una importante empresa en el mercado norteamericano, a lo que RCA y CBS respondieron instalando sus propias subsidiarias en el mercado inglés y otros importantes mercados europeos. A partir de allí estas cuatro empresas se expandieron sistemáticamente en todos los continentes. A fines de los sesenta, en la mayoría de los países europeos, dos tercios de los discos vendidos eran de origen anglo: gracias al rock el inglés se había convertido en el

idioma internacional (Gronow y Saunio, 1999)” (Bustamante (coord.), 2003, p. 57 y s.).

Es importante destacar que los procesos de transnacionalización y concentración de la industria se produjeron en Inglaterra y Estados Unidos. Es por esto que gran parte del sistema va a reflejar los modelos de organización económica de esos países. Pero también y de manera más significativa el origen de esta industria va a generar una influencia directa en las formas y contenidos de los sistemas locales, tanto como en el uso de ciertos instrumentos en torno al formato ya tradicional de banda de rock⁵.

2. Consideraciones generales sobre la organización de la industria de la música

Si bien se suele emplear el singular para identificar a la industria de la música, particularmente en el caso de la música popular, lo cierto es que la música se sitúa en el centro del funcionamiento de varias industrias diferentes y cada una de ellas extrae desde ahí ingresos bajo diferentes formas. La mayoría de estas industrias, desde el punto de vista de su aparición histórica, son: la fabricación de instrumentos, la edición, el espectáculo, la grabación y la radio y la teledifusión y hoy los procesos asociados a la creación, producción y difusión digital.

Entre una industria relacionada con la música y las otras existen diferencias significativas en cuanto al tipo de propiedad, de reglamentación y modelos de organización del trabajo. Como lo ha señalado Bernard Miège (1989), las industrias culturales no requieren normalmente invertir en la formación y equipamiento de su personal, aun cuando dependen de sus calificaciones. Si bien las habilidades y competencias de los músicos corresponden

⁵ Uno de los cambios fundamentales y menos difundidos en las investigaciones sobre el campo musical, es la transformación que se produce en la conformación interna en la música. El género musical del rock va a marcar el cambio en la formación musical de principios del siglo XX, tomando relevancia los instrumentos como la guitarra, la batería y el bajo, adicionándose ocasionalmente otros instrumentos. Esto va a afectar directamente a los sistemas locales de creación musical, dejando de lado otros formatos musicales y otros instrumentos que van a pasar a formar parte de tradiciones patrimoniales de cada nación o pueblo.

tradicionalmente a aquellas adquiridas de manera autodidacta o en establecimientos educacionales financiados por los mismos músicos son, sin embargo, necesarias al funcionamiento de las industrias musicales y contribuyen a crear un "vivero" de talentos desde el cual dichas industrias se alimentan. Ninguna de estas últimas podría funcionar en ausencia de una cultura organizada informalmente y a la cual adhieren las personas involucradas y comprometidas en el estudio, la composición y la ejecución al interior de tradiciones musicales particulares.

Como la mayor parte de los *commodities*, en el ciclo de vida de la grabación de la música pueden considerarse tres fases: producción, distribución y venta. Mientras las dos últimas están marcadas por tendencias hacia la concentración corporativa, la producción normal de las bandas maestras es una actividad cada vez más descentralizada. Los historiadores norteamericanos de la música suelen señalar el inicio de la disminución de los arreglistas y productores directamente empleados por las compañías de discos en los alrededores de 1960. En ese mismo período, en Estados Unidos y en Canadá, aumentan las empresas independientes dedicadas a ofrecer servicios de estudios y de producción (Frith, 1981). Las compañías de producción trabajan sea en base a proyectos, sea produciendo las bandas maestras en su totalidad y cediéndolas, bajo licencia, a compañías al interior o al exterior de los países o integrándose a compañías independientes con catálogos reducidos. La etapa de producción en la vida de la grabación musical incluye asimismo la fabricación física de los soportes (desde el disco de vinilo hasta el CD).

3. Múltiples relaciones de la música y la sociedad

Para estudiar la industria de la música y comprender el origen de sus transformaciones y continuidades, es necesario poder reconocer las características de este objeto de estudio que lo distinguen de cualquier otro producto o práctica cultural. En este sentido es posible reconocer tres formas distintivas en las que se relaciona la música con la sociedad. La

primera corresponde a su relación más natural y se refiere a las funciones sociales del sistema de sonidos y silencios organizados.

En este sentido es importante destacar, que la música tiene una relación trascendente con el tiempo y el espacio. Tanto en su conformación interna (donde los espacios están marcados por la vibración del instrumento y el tiempo por los sonidos y silencios) como por su conformación externa (donde los espacios están marcados por el espacio físico donde se interpreta y el tiempo marcado por la eventualidad de su interpretación), es que la música forma una especial relación del ser humano con la naturaleza y la memoria. De esta manera va a ser posible reconocer en la historia, estilos de música, formas y conceptos musicales que reflejan parte de la cultura de una sociedad. Tanto los rituales que dan inicio a una temporada de cosecha, como la historicidad que representa un evento musical, entregan capítulos, ceremonias y ritos de tiempo y espacio. Es por esto que va a ser relevante la invención de la imprenta y la impresión de partituras en el siglo XV, que van a cambiar el carácter de la relación de la música con la historia social, introduciendo un nuevo dispositivo tecnológico que va a ser fundamental para su desarrollo posterior.

La segunda relación que establece la música con la sociedad, va a estar representada por el instrumento y la técnica. Para la interpretación de la música son requeridos a lo menos dos elementos: el intérprete y el instrumento. Es por esto que tradicionalmente los actores más importantes en su desarrollo han sido el intérprete y el instrumentista o fabricante de instrumentos. Max Weber va a ser de los primeros estudiosos que dan cuenta de esta relación y la importancia que esta tienen para su desarrollo. En este sentido, Weber reconoce cómo las formas de organización de estos actores van a tener una influencia directa en los instrumentos y técnicas que se establecen como modelo de interpretación en un determinado tiempo. En su sociología de la música va a encontrar un antecedente de esta relación a finales de la Edad Media.

“Lo mismo que fue la organización corporativa la que hizo posible la influencia musical de los bardos y, en particular, el progreso de sus instrumentos sobre la base de formas típicas tales como resultaban imprescindibles para el avance de la música, así se relacionan también más adelante, a fines de la Edad Media, los progresos técnicos de la época en materia de construcción de instrumentos de cuerda, con la organización gremial, iniciada en el siglo XVIII, de los instrumentistas, tratados todavía en el Espejo de los Sajones como carentes de derechos.” (Weber, M., 1922, p. 1174).

El cambio que se produce en el siglo XX a través de la industrialización de la música, va a restar poco a poco importancia a estos actores en el campo de la cultura. El instrumentista va a ser reemplazado prontamente por las industrias de fabricación de aparatos relacionados a la música y el intérprete va a limitar su capacidad de creación al estar sometido a contratos de tiempo con objetivos claros. Este sin duda es uno de los cambios más importantes que sufre el campo y que marca una fractura en el desarrollo “natural” de la música.

La tercera forma de relación de la música con la sociedad, tiene que ver con movimientos de larga duración, relacionados con procesos de producción y de consumo como con mecanismos de formación de usos y costumbres. Estas normas más extensas de funcionamiento de la sociedad a las que Bernard Miége llama lógicas sociales, se refieren a reglas que poseen una estabilidad temporal suficiente que ayudan a comprender las evoluciones coyunturales, los movimientos que parecen erráticos y las tácticas de los actores sociales implicados.

En el caso de la industria musical, va a ser un particular tipo de cultura popular la que va a explicar el desarrollo y auge de estas formas de interpretación. En esta perspectiva, las transformaciones y la masificación de los medios de comunicación como la radio y la televisión son determinantes para establecer el tipo de relación social que adquiere la música en el siglo XX y XXI. Tanto los procesos de migración del campo a la ciudad y la consolidación del sistema industrial de producción van a explicar el nacimiento de un tipo particular de sonidos organizados. Aránguiz Pinto analizando el libro “Historia social de la

música popular chilena, 1890-1950” del musicólogo Juan Pablo González y del historiador Claudio Rolle, da cuenta de las características de esta forma de música popular que se relaciona a los fenómenos más comunes en la vida cotidiana de las ciudades capitalistas.

“La música popular, señalan los autores, presenta algunas características que indefectiblemente debe poseer para denominarse como tal, como la de circunscribirse a la ajetreada vorágine urbana, vincularse a los medios de comunicación y a la sociedad de masas. Corresponde a un tipo de música mediatizada, masiva y moderna, la cual se ha nutrido de la aparición de la industria cultural, los avances tecnológicos, la publicidad, el surgimiento, validación y divulgación del disco, la radio y el cine. No es posible, por lo tanto, comprender la música popular sin la presencia de estos factores, puesto que son ellos quienes orientan, norman y definen qué se entiende por música popular.” (Aránguiz Pinto, 2006).

El contexto social en el que se desarrolla la música popular tiene un efecto fundamental en el modelo de organización que va a adoptar la música en esta época. Tanto los medios de comunicación, como los espacios que se ocupan para la interpretación de la música y las actividades que se realizan en las ciudades van a transformar el modelo en el que se organizaba tradicionalmente el sistema. Con ello, se incorporarán nuevos agentes, nuevas técnicas y nuevos mensajes, lo que de alguna manera va a alterar a la naturaleza de este concepto.

4. Industria de la música en Chile

En Chile, la penetración de las industrias culturales y en especial de la industria de la música ha sido notable: “El mercado chileno, considerado pequeño en la industria musical, tuvo en 1997 una venta de 9.017.316 unidades promedio, marcando un peak y aumentando sus ventas en casi un millón de unidades respecto de 1995, año en que se transaron 8.108.324 unidades.” (Zavala, M., Marks, C., 2001, p. 54). A pesar de la poca importancia que representa el mercado chileno para la industria de la música global, es notable la relación que ésta tiene desde mediados del siglo XX. En su desarrollo, es posible reconocer al menos tres momentos o movimientos musicales que tienen un fuerte impacto en la sociedad de la época y que de alguna manera han contextualizado la actividad en nuestros

días. Estos movimientos no representan necesariamente un sometimiento irrestricto a las formas en que se organiza la industria transnacional, sino que dan cuenta de las adaptaciones y transformaciones en los modelos de organización local de la música que logran sobreponerse a las restrictivas condiciones de la industria global.

En la década de 1960, nace el movimiento de “*La Nueva Ola*” con músicos como Peter Rock, Pat Henry, J. A. Fuentes, Cecilia y Los Ramblers. Este movimiento, se estructuró al alero de los medios de comunicación⁶ y los canales de televisión, adhiriendo al movimiento internacional del *rock&roll* que tiene su auge en países como EEUU e Inglaterra. Al mismo tiempo en que se produce esta tendencia, nace “*La Nueva Canción Chilena*”, que se extiende hasta la primera mitad de la década de 1970 con el movimiento del “*Canto Nuevo*”, como respuesta al fenómeno mediático de La Nueva Ola. Este movimiento musical, sigue una tendencia latinoamericana conocida como la “*Nueva Canción Latinoamericana*”⁷, en la que pueden ser reconocidos sub-géneros nacionales como “*La Nueva Trova Cubana*”.

“Basada en la recuperación de la música folclórica, sus cultores agregaron factores propios de la música continental, incorporando instrumentos y ritmos de toda el área hispanoamericana.” (MemoriaChilena.cl).

La Nueva Canción incorpora un fuerte compromiso con los procesos de cambio social que vive Chile en la época. De hecho, muchos de sus exponentes asumen un compromiso efectivo con el gobierno de la Unidad Popular, transformándose en un movimiento musical con una clara militancia política teniendo como epicentro a “La Peña de los Parra⁸” (que se convierte prontamente en una editorial de discos). Organizado el movimiento al alero del

⁶ La revista ícono de este fenómeno es “Ritmo de la juventud” editada por la capitalina Editorial Lord Cochrane, que en una década (1965-1975) alcanzó a publicar 503 números (memoriachilena.cl).

⁷ Los principales antecedentes lo constituyen folcloristas, compositores e investigadores nacionales, entre los que destacaron: Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Héctor Pavez. Se puede mencionar también la influencia de poetas como Pablo Neruda y Nicanor Parra, además de la fuerte injerencia de compositores latinoamericanos como el argentino Atahualpa Yupanqui y el cubano Carlos Puebla. (MemoriaChilena.cl)

⁸ Algunos de sus más destacados músicos fueron; Gitano Rodríguez, Víctor Jara, Patricio Manns, Quilapayún, Inti-illimani e Illapu. Sin embargo con el golpe militar del año 1973, este movimiento fue desintegrado, sufriendo las represalias del régimen, y pasando a la clandestinidad o al exilio.

movimiento universitario y los medios de comunicación alternativos (clandestinos), el movimiento pasa a llamarse en la década de 1970 “Canto Nuevo”, subsistiendo en la dictadura militar. Durante estos años se crean iniciativas independientes de producción musical que logran editar gran parte de los discos de artistas que no caben en los catálogos de las grandes transnacionales –que en ese tiempo apoyan al movimiento “La Nueva Ola”– por su compromiso político y crítico al sistema. Estos movimientos alternativos al sistema tradicional de la música, generan sus propias y particulares estrategias de producción, difusión y distribución de música, generando plataformas y organizaciones de apoyo como los sellos musicales Alerce⁹ y DICAP¹⁰.

Tras el llamado “apagón cultural” de la dictadura militar en las décadas de 1970 y 1980, el movimiento musical vuelve a reactivarse siguiendo una nueva tendencia latinoamericana conocida como “El Nuevo Pop Latino”. En Chile el movimiento se forma en los ’80 y se extiende hasta la época de los ’90 con “El Nuevo Pop Chileno” o “El Nuevo Rock Chileno¹¹”. De este movimiento sobre todo el fenómeno de Los Prisioneros que logra internacionalizarse rápidamente, genera un efecto positivo en la producción musical nacional y permite la apertura de nuevos sellos locales e independientes¹². En la década de 1990¹³ se consolida la música nacional al alero de los principales sellos transnacionales como EMI, BMG, Warner Music y Universal, que se suman a estas apuestas editando discos de músicos locales¹⁴.

⁹ Inicia su funcionamiento en el año 1976.

¹⁰ En 1968 específicamente- se crea el sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular), perteneciente a las Juventudes Comunistas de Chile.

¹¹ En esta época destacan grupos como Aparato Raro, Valija Diplomática, UPA y el más representativo de todos Los Prisioneros. Los Jaivas, que emprenden antes el camino, destacan por su música ligada al movimiento de “La Nueva Canción Chilena” pero en los códigos rockeros que van tomando fuerza en los años ’80. Los Prisioneros se hacen cómplices de una crítica social en potencia y al alero del Sello Fusión, creado por el productor Carlos Fonseca, editan el disco “La Voz de los 80” que sería distribuido por el sello EMI para todo Latinoamérica.

¹² Ver Gráfico 21.

¹³ Algunas de las principales agrupaciones de este periodo son Los Tres, La Ley, Lucybell, Makiza, Santos Dumont y Gondwana.

¹⁴ Chanco en Piedra, Javiera Parra y los Imposibles, La Rue Morgue, entre otros, son representantes de estos catálogos.

A partir de la segunda mitad de la década de 1990 se produce un quiebre debido al cierre de los departamentos de Artista y Representación (A&R) de las grandes transnacionales en Chile. Estos departamentos, encargados de la gestión del repertorio local, reducen el flujo de nuevos músicos al sistema. Aunque la situación se produce de manera simultánea y global, en Chile tiene un impacto muy fuerte y coincide con las transformaciones de la industria musical y la crisis de la industria discográfica de 1990.

“En 1996, se comercializaron 8.416.520 copias por un valor de \$22.320.584.000 (valores al público), de estas cifras sólo el 18% correspondió a música local, porcentaje considerado bajo en comparación a Brasil y Argentina cuyo consumo de repertorio local bordea el 40%. Sin embargo, de este 18% sólo un 20% corresponden a álbumes lanzados o producidos ese año, mientras que el 80% restante corresponde a producciones de años anteriores.” (Zavala, M., Marks, C., 2001, p. 99).

Este fenómeno se explica porque el grado de concentración del mercado en manos de compañías de capital extranjero es el más alto de Latinoamérica (90,9%) y “está muy por arriba de la media mundial (74,7%)” (Getino, 2005, p. 46). En el año 2000, este fenómeno de concentración industrial que se repite a nivel global, llega a la Federal Trade Commission (FTC)¹⁵ de Estados Unidos que acusó a las empresas distribuidoras de los *majors* de imponer precios mínimos a las tiendas minoristas. En tanto en enero del año 2001 “la Comisión Europea abrió una investigación a las cinco grandes multinacionales de la industria discográfica ante la sospecha de que la práctica registrada en Estados Unidos también se daba en el mercado comunitario” (Bustamante, 2002, p. 83).

“El mercado mundial está claramente dominado por cuatro empresas multinacionales (llamadas *majors* en la jerga). Entre las cuatro poseen aproximadamente el 75% del mercado, dejando el 25% restante en manos de las llamadas compañías independientes, o *indies*”. (Getino, 2005, p. 34).

¹⁵ La Comisión Federal de Comercio es una agencia estadounidense que vela por la prevención de prácticas que atenten contra la libre competencia entre otras funciones.

En este sentido, las transformaciones de la industria internacional de la música producen un efecto inmediato en Chile evidenciando la dependencia del sector a las grandes transnacionales.

5. Cambios culturales en un contexto digital

Desde mediados del siglo XX, el tema de las industrias culturales ha tomado una relevancia considerable en estudios e investigaciones de científicos sociales e intelectuales. Algunas de las perspectivas de análisis que se han propuesto para su estudio fijan su atención en el trabajo y el empleo cultural, donde teóricamente se ha dado cuenta de una nueva “división internacional del trabajo cultural” (Yúdice, 2002, p. 11). Otras investigaciones han focalizado su atención en el consumo y la infraestructura cultural donde se incluye la infraestructura patrimonial, museística y de bibliotecas¹⁶. Una perspectiva ha intervenido también en los contenidos de los mensajes transmitidos por las industrias culturales como lo fueron en Chile los estudios conjuntos de Ariel Dorfman y Armand Mattelart (Dorfman y Mattelart, 1971). Una última perspectiva ha explorado además la organización general de las industrias culturales como un sistema global que interactúa entre sí (interacción entre la industria del disco, con la de edición de libros y con la de la radio y la TV) y como microsistemas con una organización e interacción al interior de cada industria (por ejemplo: interacción de distintos agentes al interior de la industria del libro), perspectiva a la cual se pretende aportar en esta investigación.

Las discusiones actuales sobre la industria de la música se han enfocado en conocer de qué manera los cambios en los medios de comunicación y los modelos de producción digital han transformado el modelo. En este sentido Internet representa un nuevo espacio sobre el que se organiza la producción musical, transformando no sólo los medios por los que los

¹⁶ Generalmente llevadas a cabo por instituciones de gobierno.

contenidos son difundidos, sino que también la forma que adoptan los mensajes bajo un modelo de comunicación global. Como asegura Castells:

“Internet no es una tecnología, Internet es una forma de organización de la actividad. El equivalente de Internet en la era industrial es la fábrica: lo que era la fábrica en la gran organización en la era industrial, es Internet en la Era de la Información.” (Castells, 2000).

Algunas de las novedades que provoca Internet, es que “la naturaleza virtual de la mayoría de los productos de la cultura digital hace que la distribución de esos productos sea prácticamente de coste cero, con lo que son especialmente aptos para su entrada en mercados globales.” (García Alba y Soler, 2008, p. 17). Pero el paso de un modelo de organización a otro no es simple. Incluso antes de la introducción de las tecnologías digitales se produjeron los primeros conflictos entre la industria y los nuevos agentes que se introducen al sistema con la masificación de los equipos de duplicación.

“Las grandes empresas discográficas junto con las sociedades gestoras de derechos de autores e intérpretes reclaman la actuación de las fuerzas represivas del Estado con el fin de perseguir la producción industrial y la venta de fonogramas piratas y, asimismo, suelen reclamar la imposición de severas penas judiciales para las personas implicadas en la copia y el tráfico.” (Bustamante, 2002, p. 89).

La introducción de Internet en la cadena de producción musical ha estado sometida a un juicio similar. La distribución gratuita de obras musicales registradas bajo derechos de propiedad intelectual (*copyrights*) se transforma a principios de 1990 en un nuevo eje de conflicto, cuyo caso más representativo es el de la empresa Napster Inc. Esta empresa dedicada al diseño de software para el intercambio *peer-to-peer* de archivos digitales fue demandada en abril del 2000 por parte del grupo Metallica. Esto da inicio a una lucha por este nuevo campo desregulado. Hoy en día la industria de la música popular en el mundo está en un proceso de reinvención.

“Así como en la economía real, empresas transnacionales absorben a empresas independientes, en la red, sucede otro tanto de lo mismo. Por ejemplo Bertelsman ha absorbido a CDNOW, parte de Napster y eMusic, Universal a MP3.com, etc.” (Bustamante, 2002, p. 98).

Es así como en enero de 2008, en una conferencia en la feria musical de Cannes llamada Midem, Jean-Bernard Lévy, jefe del consorcio mediático Vivendi, al que pertenece la discográfica Universal, aseguró "La venta de música digital a través de Internet o a través del teléfono móvil aumentó el año pasado a un 15 por ciento del mercado total de la música. Quizás este año llegue al 20 por ciento, quién sabe" (Organización Editorial Mexicana. 2008, 27 de enero).

La adaptación a los sistemas digitales es un proceso lento. Al interior del modelo actual de la música los actores más relevantes son los creadores y los productores, sobre los que están interviniendo actualmente dos modelos o sistemas de producción. El sistema tradicional se basa en la producción, distribución y comercialización (venta) de discos o fonogramas siendo los principales actores los sellos transnacionales (*majors*) y los sellos independientes (*indies*). Los primeros actúan a través de un monopolio corporativo en las fases de distribución y comercialización y los segundos en una oposición funcional¹⁷ en la base de la producción. Por otro lado se encuentra el modelo emergente basado en las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y los soportes y redes digitales. Dentro de este modelo los actores más relevantes son los sellos digitales o *netlabel*, las redes sociales y los nuevos medios de comunicación.

En el sistema de la música actúan además distintas instituciones y organizaciones como la Sociedad del Derecho de Autor y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Además intervienen en la formación las universidades, centros culturales y colectivos artísticos. A partir de estos antecedentes, la pregunta de investigación se plantea de la siguiente manera:

¹⁷ La oposición radica en que los grandes sellos (*majors*) son reacios a la producción de nuevos artistas o nuevos géneros musicales por el costo de inversión que esto implica (Katz, 2006, p. 20). Lo funcional se basa en la complementariedad que se crea al ser los sellos independientes (*indies*) quienes se adjudican la tarea de encontrar y desarrollar nuevos talentos y estilos (Getino, 2005, p. 30)

¿Cuáles han sido las principales transformaciones en la organización de la industria de la música popular chilena en la última década?

6. Objetivo general

El objetivo de esta investigación es describir las principales transformaciones en la industria de la música popular chilena en el contexto de las innovaciones tecnológicas implementadas al sistema dado los cambios en las formas de producción y consumo cultural de la sociedad actual.

7. Objetivos específicos

1. Describir la estructura social y económica de la industria de la música popular chilena bajo el sistema tradicional de organización en Chile.
2. Identificar las principales transformaciones sociales, económicas e innovaciones tecnológicas que se han incorporado al sistema.
3. Analizar la experiencia de los principales actores, sus relaciones y sus disputas.

8. Justificación

El propósito de esta investigación es aportar al conocimiento de las dinámicas de la industria musical chilena, de sus actores y de los cambios sucedidos en las últimas décadas.

El estudio se organiza de tal manera que los fenómenos encontrados en el campo de la música permitan explicar otros fenómenos de innovación social en otros subsectores de la producción cultural.

Así como es importante estudiar el complejo sistema de la cultura en nuestros días, también es necesario complementar estos estudios con investigaciones que comprendan las transformaciones que se producen en determinados campos. De esta forma al reconocer los fenómenos particulares, es posible visualizar el paisaje por el cual atraviesan sus actores y fundamentar las razones de su conflicto. El campo de la música en Chile ha acompañado la historia social del pasado siglo. Podemos reconocerlo hoy en día claramente como un sistema diferenciado con estructuras sociales propias, dinámicas y relaciones internas y organizaciones e instituciones que reglamentan, cambian y lo respaldan. La música está sometida a reglamentaciones, apoyado por políticas públicas y un sistema económico y organizacional reconocible. Es por esto importante que las decisiones que se toman en el campo de la cultura sean apoyadas por estudios e investigaciones, como forma de complementar los análisis y debatir sobre los fenómenos que lo afectan y que son cambiantes. Las transformaciones tecnológicas como organizacionales no han cesado desde la incorporación de nuevos soportes como el CD en 1982 (Bustamante, 2002, p. 83) y dado el nuevo contexto estas podrían mutar hacia distintas direcciones. Así como es fundamental realizar estudios sobre distintas industrias para apoyar su desarrollo, en particular las industrias de la cultura tienen una enorme influencia en la forma que adoptan los cambios en la cultura y vida cotidiana de las personas. Los nuevos modelos que sean incorporados al campo de la cultura y las políticas culturales que promuevan el desarrollo de las industrias culturales van a producir distintos efectos en el sector cultural y con ello al contexto cultural y creativo en el que se encuentra la sociedad chilena en la actualidad.

Esta investigación discute con distintas teorías y específicamente busca complementar los estudios sobre la economía política de las comunicaciones y la sociología de la cultura desde el análisis de las particularidades del sistema en Chile. De esta manera es posible realizar análisis comparativos sobre los efectos tanto de las políticas culturales y los fenómenos de organización en torno a la música. Además recoge las problemáticas más generales en el campo de la teoría cultural como es el establecimiento de sistemas

dominantes que se producen como resultado de la homogenización de la cultura dominante que excluye las formas independientes o extraculturales (Jameson, 1994, p. 326 y s.) que resultan como consecuencia, problemáticas en una sociedad de masas. Las formas de apropiación de los espacios vacíos del campo musical en Chile permiten adelantar posibles cambios a futuro así como predecir conflictos potenciales.

Los resultados de esta investigación permitirán tener una visión amplia sobre el fenómeno de la música en nuestros días, recurso que puede ser utilizado –como se ha dicho- para diseño de políticas pública así como para los trabajadores del sector de la cultura interesados en conocer cómo se han desarrollado las transformaciones tecnológicas y las innovaciones sociales dentro de su propio campo.

La metodología utilizada para el desarrollo de las tesis implica un fuerte trabajo de lectura de documentos de instituciones y organizaciones culturales, así como informes de empresas, entrevistas y estadísticas en torno al fenómeno de la música en Chile. Se recurrió a un trabajo de corte historiográfico que tiene como finalidad organizar temporalmente la sucesión de fenómenos que afectaron al sistema hasta hoy en día. Las entrevistas a informantes clave permitieron conocer las experiencias de los actores, su relación con el sistema y sus opiniones acerca de los debates y conflictos que se han producido en el último tiempo.

Capítulo II: Cultura de masas e industria cultural

“Si todo se ha vuelto cultura, ya no es posible acordar ningún punto de vista a partir del cual pudiera pensarse una “teoría” de la cultura. El punto de vista mismo es una variable cultural, el punto ciego de la teoría. Si, para exagerar, afirmamos que el concepto de cultura abarca ciencia y religión, verdad y mentira, Marx y Coca-Cola, entonces el valor cognitivo del concepto ya no es ninguno.”

(Schröder, G., Breuninger, H. (comp.), 2001, p. 9).

1. Perspectiva teórica del estudio

Las relaciones establecidas en el actual sistema cultural son producto de un largo proceso de significación de los elementos que tradicionalmente han conformado la experiencia social. Este proceso, en el cual la cultura se desarrolla se debe a una convergencia de distintos campos sociales que conforman un modelo organizado de relaciones. Estas relaciones adquieren distintos matices de acuerdo al sistema prevaleciente en el campo de la política, la economía, u otros modelos globalizantes, por lo que su convergencia va a tener distintos orígenes y se representará en distintos espacios de acuerdo a las condiciones sociales que lo sustentan. Para estudiar estos procesos a manera de evidenciar aquellos factores que inciden en una determinada forma de organización de estas relaciones se requiere no sólo explorar en las distintas visiones sobre las que establecer un marco de investigación, sino también comprender aquellos fenómenos que afectan el desarrollo de un tipo definido de cultura.

Es por esto que las bases de la discusión sobre la cultura, los conflictos en relación a su estudio y las perspectivas en juego se transforman en un objeto de estudio en sí. El aporte de la tradición sociológica permite establecer las aristas de un problema que no es siempre evidente y que requiere de una mirada curiosa. En esta dirección, sería posible preguntarse por ejemplo, de qué manera afectan las políticas sectoriales en cultura al surgimiento de un tipo específico de productos culturales o bien de qué manera las reformas económicas basadas en incentivos tributarios podrían estar definiendo la asignación de recursos para determinados emprendimientos culturales. Pero al mismo tiempo de qué manera los contenidos de una determinada producción cultural o medio de comunicación van a

transmitir figuras simbólicas estableciendo y construyendo con ello nuevas bases culturales y principios de identidad. Para explorar en las distintas formas de estudiar la cultura, es posible construir una suerte de genealogía de la discusión en la cual se enfrentan distintas miradas bajo diversos contextos históricos y paradigmas sociales sobre las cuales es posible rescatar el origen del fenómeno que aquí se busca estudiar. La discusión teórica, permite además reconocer las distintas formas en que ha mutado y se ha transformado la cultura junto a los sistemas de producción y las perspectivas que surgen al momento de analizarlos.

2. Max Weber: El sentido de la acción social

A comienzos del siglo XX, Max Weber escribió que la acción social debe entenderse como una “conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción enlacen a ella un sentido subjetivo” (Weber, M., 1922, p.5). De esta manera lo social está orientado “por las acciones de otros” (Ibid, p. 18) que interactúan en un complejo de relaciones permeadas por los sentidos. El trabajo del teórico alemán puede ser entendido como una forma de llevar el estudio sociológico hacia un punto específico de la relación, que es aquella que bordea la acción racional, entendiendo que las acciones “mentadas” están en función de las acciones de los otros. En este sentido el estudio de las relaciones y el sentido tras la acción es fundamental para comprender el fenómeno social en toda su complejidad.

En la obra de Max Weber existen pocas referencias que expliquen directamente qué es lo cultural o la cultura, y aparece más bien como un complemento para entender otros conceptos. Por ejemplo en el principio de nación, explica que ésta “se trata ante todo de los que se consideran “partícipes” específicos de una específica “cultura” que abarca el círculo de los que están interesados en una forma política.” (Ibidem, p. 679). Esto, de ninguna manera significa que Max Weber no haya considerado a la cultura como fundamental para

la comprensión de los procesos sociales, sino que ésta se encuentra inmersa y diluida en otros fenómenos propios de lo social.

La perspectiva weberiana, no sólo es un antecedente para descubrir de qué manera la sociología clásica ha comprendido el fenómeno cultural, sino que también va a situar la discusión en el complejo sistema de relaciones sociales. Influenciado por los conceptos de Dilthey a finales del siglo XIX que definió las ciencias del espíritu o de la “cultura”, Weber va a introducir el concepto de “*verstehen*” dentro de una sociología comprensiva, que influenciaría gran parte de la sociología moderna como metodología de investigación. En este sentido, el análisis sobre las relaciones sociales va a requerir de una “comprensión simpática” o una “aprehensión intuitiva” (Williams, R. 1981) que reconozca el sentido de las acciones humanas en el contexto de un investigador que participa en la subjetividad de la relación.

De esta manera es posible comprender los fenómenos culturales como parte de un sistema de relaciones más complejo en los cuales ésta se manifiesta, ya sea en el momento en que un determinado sistema de relaciones sociales se ve influenciado por un determinado tipo de cultura (ideología), o bien los efectos que un determinado tipo de sistema ejerce sobre un grupo social a partir del cual se establece una determinada cultura. En cualquier caso, el análisis cae en aquel punto que tensiona, que se transforma o se interrumpe dentro de una continuidad de relaciones que se retroalimentan y se complementan en su desarrollo.

3. Dificultades del concepto de cultura para su estudio

Esta dispersión del concepto de cultura ha debido ser enfrentada por la teoría sociológica, asumiendo distintos roles investigativos en diversas temáticas y bajo contextos muy heterogéneos. Como la cultura se presenta en contextos muy diversos y de hecho se visibiliza en situaciones muy particulares, es que los fenómenos culturales requieren de una

aproximación bajo paradigmas convergentes tanto en lo teórico como en lo metodológico. A mediados del siglo XX, el sociólogo y co-fundador de los estudios culturales, Raymond Williams, construye una teoría de la cultura que reconoce no sólo las dificultades del término para las ciencias sociales y humanas sino que también explora las múltiples convergencias que se producen en su estudio. Desde una mirada renovada del marxismo materialista, va a reconocer distintos aspectos en la teoría de la cultura pudiendo establecer un paradigma propiamente cultural desde el cual comprender o introducirse al análisis de diversos fenómenos sociales.

“En la serie de campos habituales en los que trabaja la sociología, la sociología de la cultura está situada, en todo caso, en uno de los últimos: no sólo va después de los severos temas referidos a clases, industria y política, familia o delincuencia, sino que encabeza una especie de cajón de sastre, tras los campos más definidos de la sociología de la religión, de la educación y del conocimiento.” (Williams, R., 1981, p. 9).

Pero la problemática sobre el estudio de la cultura va más allá. ¿Cómo podríamos identificar lo cultural de un determinado fenómeno social? Y ¿Con qué seguridad podríamos decir que esa particular forma de cultura no es consecuencia de un sistema anterior de relaciones e interacciones entre los distintos agentes que conforman el sistema? La pregunta considera aspectos que son difícilmente abordables al menos para las necesidades de esta investigación, pero conviene enunciarlos.

“La dificultad del término es por lo tanto obvia, pero puede ser fructíferamente considerada como el resultado de tipos anteriores de convergencia de intereses. Podemos distinguir dos tipos principales: a) el que subraya el “espíritu conformador” de un modo de vida global, que se manifiesta en toda la gama de actividades sociales, pero que es más evidente en las actividades “específicamente culturales”: el lenguaje, los estilos artísticos, las formas de trabajo intelectual; y b) el que destaca “un orden social global”, dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y su formas de trabajo intelectual, se considera como el producto directo o indirecto de un orden fundamentalmente constituido por otras actividades sociales.” (Ibid, p. 11 y 12).

La manera en que un determinado sistema social constituye un determinado tipo de cultura o como un determinado tipo de cultura constituye relaciones que son transformadas en un

sistema de relaciones es de alguna forma el horizonte que bordea a esta investigación. La cultura no sólo establece principios de identidad colectiva, sino que también, en el transcurso de su estudio ha dado cuenta de las distintas perspectivas a la hora de observarla: la filosofía, las artes, la economía política y las comunicaciones entre otras. Ya en 1907, Wilhelm Dilthey –quien estableció una diferencia sustancial entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu (*Geistwissenschaft*),- destacó que ciertos principios o ciertos órdenes son aquellos que establecen lo que será un complejo cultural.

“Las regularidades en las esferas particulares de la acción, la identidad de la realidad a que se refieren, la exigencia del engranaje de las acciones para la realización de ciertas finalidades, forman los complejos culturales de vida económica, derecho y dominio de la naturaleza.” (Dilthey, W., 2003, p. 128).

En este sentido el estudio de la cultura requiere a su vez de la apropiación de conceptos y comprensión de las relaciones que conforman el área de análisis de un determinado fenómeno social. Por esta razón, el análisis de estos procesos deberán aportar los elementos en la reconstrucción de un determinado fenómeno cultural. Esta necesaria convergencia disciplinaria, es producto del intercambio constante y de los procesos comunicativos que se forman al interior de un campo sobre el que se establece algún tipo específico de cultura.

En este sentido, Raymond Williams es bastante ilustrativo al momento de reconocer las diferencias entre los distintos estudios que conforman el *core* de la teoría social sobre la cultura. Va a encontrar en la “sociología observacional” el análisis de las instituciones, el contenido y los efectos de la cultura. En la “tradicción alternativa” va a descubrir las condiciones sociales del arte, el material social y las relaciones sociales en las obras de arte. En cada uno de estos modelos o perspectivas analíticas va a encontrar elementos que permitan acercarse o representar un fenómeno social. Este fenómeno va a estar siempre permeado de una relación histórica en la cual se presenta, que no lo determina, pero si lo sitúa en un sistema de relaciones establecidas y lo diferencia de los paradigmas y modelos

culturales anteriores a él, a las discontinuidades que provoca en el flujo de relaciones socialmente establecidas.

Es justamente desde esta perspectiva, en la cual las instituciones “reflejan” un determinado sistema que genera condiciones sociales en las que se desarrolla y se manifiesta la cultura, y en el cual se transforman los contenidos comunicados a través del arte, es que se sitúa esta investigación. En el flujo siempre cambiante de objetos comunicados que representan, ya sea en su oposición y distanciamiento o en su adaptación y reflejo, un particular momento social. ¿De qué manera el hip-hop suburbano o el rock poblacional van a ser un reflejo de una oposición a un sistema de segregación social establecido, o un producto informal como contexto de las relaciones dispares en la apropiación de conceptos musicales? O ¿De qué manera un determinado modelo de producción va a fomentar un determinado tipo de producto cultural que va a estar siempre ligado a valores y observaciones sobre la realidad? Es fundamental para ello poder determinar de qué manera se van produciendo estos procesos, en qué punto se producen alianzas y en qué punto el sistema se cierra. Pero la comprensión de este momento no puede ser ciega. Debe ser capaz de observar de qué manera algunos de los agentes que interactúan van a producir un efecto y finalmente transformar al objeto comunicado o van a fomentar la persistencia u obsolescencia de un determinado modelo cultural. En ese sentido, la tradición sociológica en cultura va a ser determinante en la adopción de una mirada investigativa o un filtro epistemológico, similar a la teoría de los modelos ideales de Weber, pero enmarcado más que en un precepto teórico, en una relación histórica que cambia y por ende es posible de visibilizar, pero que no por eso, su situación anterior, o el modelo que le precede va a ser ideal bajo este nuevo contexto social, político y económico que va a influir en la mutabilidad de la cultura.

En este sentido, la investigación tanto en su producto final como en su proceso requerirá de un diálogo más cercano, pero también más casual con otras disciplinas sin las cuales es imposible comprender los fenómenos particulares que ocurren al interior de un determinado

sistema cultural. Al mismo tiempo, a medida que la investigación reúna un cierto nivel de comprensión del fenómeno, éste va a reflejar la forma en que otros fenómenos de otro orden social van a poder explicarse a través de las formas que adopta un determinado sistema cultural.

En este sentido, los aportes de algunas escuelas de pensamiento contemporáneo son representativos de algunos de los fenómenos más extendidos de manera global en la cultura. La apuesta por alguna de estas perspectivas va a ser fundamental para lograr el objetivo de esta investigación, lo que no significa que su análisis y sus conclusiones no estén en un diálogo con otras análisis o fenómenos sociales, sino al contrario, que la sola particularidad de un fenómeno –en este caso de la música- va a tener un efecto mucho más significativo en la comprensión sobre procesos actuales en distintos campos.

4. Escuela de Frankfurt: La simplificación de los conceptos y la teoría unificadora

Es así como distintos teóricos desde distintas perspectivas se han arrojado al estudio de la cultura, dando cuenta de una tradición sociológica en formación. En 1923 se forma el Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, que da origen a una nueva línea de pensamiento; la llamado teoría crítica. La Escuela de Frankfurt –denominación dada a esta escuela de pensamiento describe un conjunto de teorías, desde distintas perspectivas como la filosofía, la sociología, la estética y la psicología para el análisis de los fenómenos sociales con un especial énfasis en la cultura. La tradición tanto marxista – que explica los fenómenos culturales dentro de un sistema capitalista- como la tradición weberiana –que interpreta el sentido tras las relaciones,- confluyen en los aportes teóricos de Max Horkheimer, Theodor Adorno y Walter Benjamin entre otros, cuyas contribuciones a la sociología de la cultura son fundamentales por sus análisis de la sociedad de masas, la comunicación y las industrias culturales.

Al tratar el tema de las industrias culturales –como un sistema de producción y reproducción de contenidos culturales,- Adorno y Horkheimer, realizan una relectura de las tesis de Marx sobre la superestructura económica que establece los vínculos sociales, que es al mismo tiempo una crítica a la aparente dispersión cultural que supone una sociedad de masas. En sus tesis, se esbozan los primeros indicios de la industria cultural como una nueva forma de dominación capitalista.

“La tesis sociológica de que la pérdida de sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y el extremado especialismo han dado lugar a un caos cultural, se ve cotidianamente desmentida por los hechos. La civilización actual concede a todo un aire de semejanza.” (Adorno, T., Horkheimer, M., 1944-1947, p. 38).

El descubrimiento o la innovación dentro del pensamiento de Adorno y Horkheimer, radica en su capacidad para comprender la globalidad de fenómenos que sustenta al complejo campo de la cultura dentro del sistema capitalista. Tras la multiplicidad de fenómenos asociados a la comunicación, la identidad y la cultura, se esconde un elemento central de la estructura: el sistema de producción y consumo. Los autores reconocen que en la variedad y diversidad de gustos y estilos se oculta una compleja forma de dominación que constituye por si sola un sistema. Este sistema que establece un determinado modelo de producción y consumo se relaciona íntimamente, formando un gran complejo cultural.

La importancia de estos aportes para el estudio de las industrias culturales es fundamental, ya que establece el principio por el cual analizar los fenómenos culturales en la actualidad, ligados al modelo económico que los sustentan. Para los teóricos de Frankfurt el antecedente determinante dentro de la reestructuración del modelo cultural radica en su capacidad única para reproducirse, introduciendo un elemento de dislocación de la conformación natural del ser social en su espacio-tiempo, a lo que denominan el aura. Es a

ellos entonces “a quienes debemos no solamente la expresión industria cultural sino igualmente la idea fundamental de que la reproductibilidad del acto creador limita, e incluso anula, su aura.” (Miège, B., Paillart, I., 1995).

Esta transformación primordial en las formas en que se produce la cultura en la actualidad permite comprender los fenómenos bajo una suerte de paradigma que articula el sistema. Pero las discusiones en su sentido práctico han sido varias.

5. Distintas perspectivas en los estudios culturales

En la discusión sobre las formas de aproximarse al fenómeno cultural en la sociedad capitalista, Yúdice, reconoce ciertas similitudes y diferencias en su análisis acerca de las perspectivas que existen entre los distintos estudios culturales.

“Algunas escuelas de pensamiento han recogido distintas perspectivas para acercarse al estudio de la cultura. Si los “Cultural Studies británicos pertenecen a la alta cultura (en la tradición de Arnold y Leavis), y los estadounidenses a la cultura de masas, en América Latina las bases de la cultura hegemónica nacional descansan en lo popular” (Yúdice, 2002, p. 3).

Sin duda, los estudios culturales responden también a los fenómenos sociales que se manifiestan con mayor significación en las realidades sociales-políticas y culturales de cada territorio, estableciendo una forma de apropiación de la crítica y un lugar en la tradición teórica de los conceptos. Y es justamente en este punto, donde adquiere relevancia el debate acerca de qué es lo cultural en una determinada objetivación del análisis social. Las fuentes de cultura, es decir, los espacios en los que se construye una determinada capacidad de hacer y comprender, varían de acuerdo a estas realidades y los procesos por los cuales se generan los sentidos, se convierten en un espacio de análisis.

“A finales de los sesentas y en los setentas hubo un giro hacia el posestructuralismo y en especial hacia un enfoque althusseriano para erigir el

lugar de lo popular. La categoría analítica de clase social se vio crecientemente desplazada por una preferencia por la noción de vida cotidiana, de manera que el foco del análisis se trasladó de los modos cómo las fuerzas económicas y sociales determinan la conciencia de los grupos dominados hacia las maneras cómo, aun bajo las circunstancias más colonizadas, estos grupos retan y resisten a aquellas fuerzas. (Yúdice, 2002, p. 1).

Si bien los teóricos de la escuela de Frankfurt reconocieron un modelo por el cual se constituye la cultura en una sociedad de masas, ese patrón de funcionamiento hegemónico no constituye necesariamente una forma única. El alcance que pueda tener una industria cultural va a estar siempre limitada a su campo de acción que es la sociedad de consumo y los consumidores urbanos. Si bien produce un efecto masivo de influencia, la sociedad descubre espacios de acción y significación de las prácticas y es ahí donde se generan focos de resistencia a la hegemonía cultural, en el campo más extendido de la cultura y la vida cotidiana.

En el caso de Latinoamérica, la sospecha acerca de las industrias culturales se hace evidente en sus estudios. La tradición teórica latinoamericana en cultura está más ligada a lo popular que a los medios de comunicación e industrias culturales. En este sentido, la aproximación al tema de la cultura es desde lo subordinado o “en otras palabras, lo cultural es terreno de conflicto y articulación de conocimientos legítimos y contestatarios” (Yúdice, 2002, p.4). Esto ha significado una aproximación más antropológica en la actualidad al tema de la cultura como lo demuestran algunas publicaciones de los más destacados teóricos latinoamericanos del último tiempo como Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini y sus lecturas cruzadas acerca de la globalización (García Canclini, N., 1999), entre otros.

6. Medios de comunicación, redes y centralidad de las industrias culturales

Las transformaciones más importantes y que impactan de manera más evidente en las formas de apropiación, producción y circulación de la cultura en la actualidad, tienen que ver con tres elementos: la importancia que adquieren los medios de comunicación, la forma en que se moviliza la información y se organizan las comunidades y la centralidad que adquieren las industrias culturales en el contexto de una sociedad de consumo.

6.1. Importancia de las industrias culturales

Las industrias culturales son importantes por tres razones, crean y hacen circular mensajes, manejan la creatividad y son agentes del cambio económico, social y cultural (Hesmondhalgh, 2002)¹⁸. El producto de las industrias culturales son mensajes que tienen una influencia en nuestro entendimiento del mundo. Estos están además transmitidos a través de los medios de comunicación que tienen una enorme influencia en nuestra vida cotidiana, en tanto incluyen periódicos, programas radiales, programas de noticias, libros, pero también a través del entretenimiento como son las series de televisión, los cómics, la música y los videojuegos; “Dibujan y ayudan a constituir nuestras vidas internas y privadas: nuestras fantasías, emociones e identidades.” (Hesmondhalgh, 2002, p. 3). Y que absorbamos estos mensajes de manera inconsciente convierte a las industrias culturales incluso en un factor más potente en nuestras vidas. “Así que estudiar las industrias culturales pueden ayudarnos a comprender como estos mensajes toman la forma que toman, y como estos mensajes han venido tomando un rol central en las sociedades contemporáneas. Importante es que la mayoría de los mensajes que consumimos son difundidos por poderosas corporaciones.” (Hesmondhalgh, 2002, p. 3). El estudio de estos agentes de difusión es muy importante ya que permiten reconocer las estructuras

¹⁸ A partir de acá, todas las referencias a David Hesmondhalgh corresponden a una traducción propia no literal del libro “The Cultural Industries” (2002)

subyacentes a la creación de mensajes que está claramente definido por un modelo de mercado.

Por otro lado, las industrias culturales manejan cierto tipo de creatividad. “La invención y/o interpretación de historias, canciones, imágenes, poemas, chistes, etc. Sin importar en qué forma tecnológica ésta se presente, involucra un tipo particular de creatividad –la manipulación de símbolos con el propósito de entretenimiento, información o quizás incluso iluminación” (Hesmondhalgh, 2002, p. 4). Quienes crean los mensajes han sido dejados constantemente de lado, y su estudio hoy en día parece fundamental, ya que los “creadores simbólicos” son los trabajadores elementales en la creación de mensajes y sin éstos, no habría en último término creación simbólica¹⁹. El sistema de producción por lo tanto tiene un impacto directo en la forma en que se genera la creatividad.

Finalmente, las industrias culturales son agentes del cambio económico, social y cultural. Por un lado, las industrias culturales generan millonarias ganancias y además emplean a una cantidad bastante considerable de trabajadores. Esto, sumado a la exportación de modelos económicos a otras industrias y a otras latitudes ha promovido que las industrias culturales sean objeto de debate desde distintas perspectivas sociales que intentan describir su influencia e importancia en la nueva economía global. Por otro lado, las industrias culturales han sido un modelo para entender la nueva economía y su relación con la sociedad y la cultura. Algunos modelos económicos de las industrias culturales como lo es Disney, han dejado una huella que ha sido imitada por otras industrias, al tratar a la compañía como una marca que es posible de reconocer en cada película, actor y mensaje que entrega. Es “sorprendente como distintos análisis sistemáticos, históricamente informados del cambio en estas industrias han dejado de lado estos debates.” (Hesmondhalgh, 2002, p. 7).

¹⁹ Este concepto lo utiliza Hesmondhalgh para referirse al tipo de creación más allá del arte, que involucra la industria cultural.

De esta manera, las industrias culturales son un objeto de estudio sumamente interesante para la sociología, no sólo por ser un tema actual en el que convergen una multiplicidad de enfoques teóricos y disciplinas, sino también, porque actúa en las sociedades contemporáneas como un articulador de las representaciones acerca de la vida en el contexto de los actuales procesos de globalización.

6.2. Medios de comunicación

El auge de los medios de comunicación como formas en que se canalizan los diálogos en las sociedades actuales ha cobrado una relevancia indiscutible. Se han constituido como el principal motor por el cual se socializan las ideas y las discusiones contingentes. En su estructura clásica como en el periódico, la radio y la televisión, la dinámica requiere de un intermediario que segmenta y jerarquiza la información, además de utilizar un código específico para la puesta en circulación de lo que se quiere comunicar. El auge de estos medios tiene una correlación directa con las formas organizativas en las que se conforman estas empresas. De esta forma estos canales de comunicación han expandido su capacidad de acción e influencia desplazando a otras formas tradicionales como la religión, la escuela o el diálogo directo, cara a cara.

“Cuantitativa y cualitativamente, en el capitalismo avanzado del siglo XX los medios de comunicación han establecido un liderazgo decisivo y fundamental en la esfera cultural. Simplemente en términos de recursos económicos, técnicos, sociales y culturales los medios de comunicación de masas se llevan una tajada cualitativamente mayor que los canales culturales supervivientes antiguos y más tradicionales. Mucho más importante es el modo en que la totalidad de la gigantesca y compleja esfera de la información, intercomunicación e intercambio público -la producción y el consumo del "conocimiento social" en las sociedades de este tipo- depende de la mediación de los medios modernos de comunicación. Estos han colonizado progresivamente la esfera cultural e ideológica.” (Hall, S., 1981, p. 20).

Como los medios de comunicación se han establecido como la principal fuente de información en la sociedad de masas, éstos se han relacionado de manera directa con las

industrias culturales²⁰ para las que sirven como canalizadores y articuladores en las etapas de difusión y circulación de los mensajes que buscan insertar en la sociedad. Las formas en las que estas empresas se vinculan recurren a diversas estrategias del modelo económico, formando una compleja trama institucional conocida como las industrias del info-entretimiento (Bustamante, 2002).

“En las industrias culturales y mediáticas, la concentración es un fenómeno antiguo. La historia de todas las industrias culturales y de todos los grandes medios de comunicación está hecha de absorciones, fusiones, adquisición de participaciones, de tomas de control y tentativas brutales de rescate. Con frecuencia los efectos dañinos de estas operaciones sobre la creación cultural y sobre la calidad de la información se han denunciado regularmente e incluso combatido.” (Miège, B., 2008, p. 12).

Estos conglomerados transnacionales por su alta capacidad de influencia en los mensajes y las ideas en una sociedad de masas, instauran un modelo que en último término define aquello que se consume o se masifica, interviniendo por ello en las formas en que se organiza el debate pero también en las ideas de lo que se desea o a lo que se aspira.

6.3. Sociedad de redes

En una entrevista a Nicholas Garnham, uno de los estudiosos de la economía política de las comunicaciones más reconocidos en la actualidad, éste declara que se debe tener cierta precaución al estudiar los efectos del sistema digital en el estudio de los cambios culturales.

“El tema principal hoy es el estudio de lo que ha sido llamado la sociedad de la información. En primer lugar, la economía global capitalista ha puesto en juego un conjunto de transformaciones fundamentales basadas ampliamente en el desarrollo de las tecnologías de la comunicación-información. La segunda cuestión es ver cuál es el rol que juegan las industrias culturales en este proceso. Están aquellos que argumentan que los cambios son conducidos por los desarrollos producidos en telecomunicaciones, que es la tecnología de la comunicación lo que está cambiando la estructura de la empresa y la estructura del mercado. Debemos volver a la teoría laboral del valor. Yo coincidiría ampliamente con alguna parte de este análisis, pero muchas veces se tiende hacia

²⁰ Por lo general las industrias culturales toman como referencia a los medios de comunicación y las empresas de música, libros y el cine, para efectos prácticos se realiza acá la separación entre industrias de la comunicación e informacionales como la radio, el periódico y la televisión y las industrias culturales como el cine, la música y el libro.

un determinismo tecnológico peligroso.” (Hernández, Postolski, et al., 2000, p. 6).

Estas transformaciones tecnológicas que afectan a las comunicaciones como a las industrias culturales tienen al menos dos puntos de vistas contrapuestos. Por un lado se encuentra la perspectiva de Manuel Castells y por otro lado la de Nicholas Garnham, crítica frente al “optimismo tecnológico” que éste propone. Así Castells defiende la productividad que conlleva para la sociedad estos cambios.

“Hablando claro, lo que se esperaba desde hace tiempo, que ya había analizado junto con otros economistas y sociólogos desde hace 5 o 6 años, la idea de que la revolución tecnológico-informacional, a partir de un determinado momento y a partir de una cierta transformación organizativa de empresas y cultural de sociedades, podría empezar a proporcionar el dividendo de productividad, se está observando estadísticamente. Se está observando pese a la debilidad de nuestras categorías estadísticas procedentes de la sociedad industrial.” (Castells, M., 2000).

Garnham más escéptico por otro lado, plantea que las transformaciones producidas en el campo de la información y la comunicación no tienen necesariamente impactos de tal relevancia, no suponen un ordenamiento mayor del que otras transformaciones en la historia de las sociedades. Lo difícil del acercamiento a estas mutaciones no cambia radicalmente la manera de organizar la economía y sus impactos son ordenamientos o acomodamientos a estos nuevos desafíos.

“Yo sostengo que el crecimiento no es más rápido que el normal previo a la tecnología industrial. No obstante, esta es la primer parte del problema: ¿se incrementó o no la productividad? El segundo problema es cuando él afirma que esta tecnología particular ha transformado la estructura de la empresa, la estructura de los mercados, lo que parece disolver las relaciones de los agentes de propiedad. Ahora, el problema es que la empresa capitalista y los mercados capitalistas se basan en estas relaciones de propiedad. Tal vez esta sea una contradicción. No creo que él pueda discutir esto. Parece argumentar que la transformación de la empresa en una empresa de la red producirá el efecto de que ya no tendremos más compañías porque estas estarán siempre envueltas en una suerte de negociación entre proveedores y productores, y que, al mismo tiempo, se mantendrían relaciones de propiedad estándar. Pienso que este es el segundo problema. El tercero es que él no distingue entre el impacto que la tecnología de la comunicación- información produce sobre el capital financiero por un lado, y sobre el capital productivo por el otro.” (Hernández, Postolski, et al., 2000, p. 6).

No obstante, ambos autores reconocen y comparten el hecho de que estas transformaciones producen efectos importantes y abren el debate sobre los nuevos recursos regulatorios en este tipo de sistema. He aquí la gran complejidad del análisis, dado que las industrias culturales comparten una doble función; la de la comunicación de mensajes y la de agentes económicamente productivos. Entonces nacen las preguntas acerca de la necesidad de permitir el flujo de mensajes plurales como forma de conocer los distintos aspectos del discurso, la obsolescencia de las identidades locales que tienden a desaparecer en el contexto de una cultura globalmente concentrada y las formas en que las industrias culturales se establecen como un modelo económico que permiten generar ejes de desarrollo productivo locales potenciando el trabajo creativo, pero que se ve amenazado por una transnacionalización de las formas organizativas y una concentración de sus actividades.

Es por esta razón que se enfocará el análisis acerca de las formas en que la industria de la música popular se ha desplegado en Chile, como un ejemplo de los efectos de estas prácticas que condicionan los modelos en que se constituye un tipo de creatividad y se desarrolla el trabajo cultural, tomando por supuesto como contexto la sociedad de masas, los medios de comunicación, las continuidades del sistema y las transformaciones tecnológicas de las últimas décadas.

7. Dinámicas económicas de la industria cultural

Algunas dinámicas económicas que es necesario destacar para la comprensión general del sistema, son compartidas por la mayoría de las industrias culturales como el cine, la televisión, la música, la edición de libros, etc. Sin embargo hay otras que necesitan de un análisis particular que es el objetivo de esta investigación respecto a la industria de la música popular. Algunas de los factores que diferencian a las industrias culturales de otras industrias más tradicionales son los siguientes:

7.1. Negocio de riesgo

A pesar de que todos los negocios son de riesgo, las industrias culturales manejan un tipo particular de riesgo, ya que sus consumidores y audiencias utilizan a éstas de maneras volátiles e impredecibles, generalmente para expresar sus diferencias con otras personas (Hesmondhalgh, 2002, p. 18). Esto hace que ciertos géneros o estilos pasen inesperadamente a ser modas pasadas y otros géneros o estilos pasen sin antecedentes a ser grandes éxitos. Esto provoca por sobretodo que aquellas compañías productoras y proyectos que no se sepan adaptar o no comprendan mecanismos de adaptación no logren sobrevivir económicamente. El cambio y la renovación constante que requiere la industria se va a producir de al menos dos maneras: Por un lado se encuentra el cambio en la técnica, la tecnología y los formatos de publicación del sonido grabado y la producción musical y por el otro, el cambio en las preferencias estéticas de la audiencia fomentado naturalmente por las transnacionales del info-entretenimiento, que van a producir tendencias, estilos y modas pasajeras y de largo alcance. La constante mutación y rapidez en que ocurren los cambios en este campo de la cultura va fomentar un tipo de segmentación social basado en la objetivación de los gustos y estilos de vida de una sociedad hipermasiva.

7.2. Altos costos de producción y bajos costos de reproducción

La producción de un contenido simbólico puede ser muy alto dado el trabajo de técnicos e ingenieros, el tiempo de creación, grabación y edición, además de las necesidades técnicas que requieren de aparatos tecnológicos generalmente costosos. Sin embargo, una vez realizado este proceso, el costo de reproducción de la obra es muy barato. La producción de un CD puede costar menos de U\$5.000, pero la reproducción de cada uno de esos discos puede tener un costo de menos de U\$1. Esto produce que el enfoque de las producciones de las industrias culturales tienda a la maximización de la audiencia y/o consumidores. Una vez superado el costo de producción, cada unidad vendida extra puede ser considerable y de esta manera compensar los inevitables fracasos que supone la naturaleza impredecible y volátil de la demanda (Hesmondhalgh, 2002, p.18). Esta circunstancia va a significar que

el acceso a la producción musical va a ser limitado dados los costos de inversión de cada proyecto. Por la magnitud de la industria dado los bajos costos de reproducción de una obra y el alto costo de producción, éstas van a absorber cualquier producción de menor tamaño o “tiraje”, relegándola a un espacio aislado que en el caso de la música se ve claramente en la distribución de los discos en una disquería. Generalmente las producciones de las grandes transnacionales de la música van a tener un espacio central y mucho más amplio en la vitrina dada la cantidad de discos que se distribuye por artistas, entregando un mayor campo de visión al consumidor potencial. Esta situación va a afectar directamente a las producciones locales.

7.3. Bienes semi-públicos

Los productos de las industrias culturales son considerados desde la economía como bienes públicos. Esto significa que el uso que uno haga de estos productos no impide el uso que haga otro del mismo producto. El mirar una película no altera por ningún motivo la experiencia de que otra persona la mire, lo que no pasa en la mayoría de los bienes, como el alimento, el uso de alguna herramienta que se desgaste, etc. (Hesmondhalgh, 2002, p.19). Por este motivo, es que la industria establece limitaciones que permiten crear una relación de valor entre el producto y su consumo. Algunas de las estrategias adoptadas por las industrias culturales para resolver estos temas han sido los siguientes:

7.4. Las pérdidas son compensadas por “Hits” a través de grandes repertorios

La maximización de la audiencia ha sido abordada por las industrias culturales desde la prueba/error. Uno de cada nueve lanzamientos musicales es un hit. Esto significa que sólo ese logra beneficios económicos, los otros ocho lanzamientos son pérdidas para la industria. Esto ha significado que la industria de la música deba contar con un amplio repertorio de música y que deba hacer muchos lanzamientos esperando que uno de ellos logre conseguir

la recepción adecuada que permita financiar el resto del repertorio (Hesmondhalgh, 2002, p. 19 y s.). En alguna medida, la industria cultural permite un cierto grado de experimentación y acceso a nuevas producciones. Sin embargo la tendencia en los años 90' fue la de reducir ese riesgo utilizando fórmulas de laboratorio. En esta época se “fabrican” los primeros conjuntos musicales en Inglaterra como en EEUU, controlando de manera minuciosa cada una de las etapas de creación, producción y gestión de la música, transformándose de esta manera cada agrupación en una verdadera empresa con técnicos, profesionales y especialistas para cada elemento hasta su llegada al público. Si bien la fórmula fue un éxito en su momento para principios del 2000 el sistema se había desgastado dando cuenta de la rapidez en que se transforma la industria.

7.5. Concentración, integración y publicidad

Para subsistir, las industrias culturales han sabido integrarse para así reducir los riesgos. La absorción de compañías de las industrias culturales, las alianzas y movimientos estratégicos entre las industrias han sido una constante para adaptarse a las condiciones que supone una industria altamente dinámica. Estos cambios en el modelo financiero son muy difíciles de percibir a largo plazo, pero lo que sí está claro, es que afectan seriamente al contenido de los productos y las relaciones entre los agentes. Esto puede ser ejemplificado en la –cada vez más cercana- relación entre las industrias culturales y las industrias mediáticas o de (tele) infocomunicación.

“A pesar de las diferencias socio-simbólicas existentes entre lo cultural y lo informacional, una serie de rasgos comunes tiende a acercarlos, especialmente en cuanto a sus condiciones de producción, de distribución y de explotación.”
(Miège, B., 2008, p. 4).

La enumeración de estas particularidades del sistema económico de la cultura, resuelven en parte el debate acerca de las formas en que son comercializados los productos y bienes culturales en la sociedad actual. Las estrategias más comunes de la gran industria cultural

tienden a resolver alguno de estos elementos en la cadena de producción y venta. Esto va a generar que la producción cultural local deba realizar alianzas, contratos y negociar con algún elemento de la cadena en condiciones sumamente desiguales frente a la industria transnacional.

7.6. Escasez artificial

La complejidad que supone un bien público bajo dinámicas económicas ha sido objeto de discusión en el último tiempo. En un sistema donde la escasez prácticamente no existe dado los bajos costos de reproducción y la capacidad de estos bienes de ser consumidos sin perjuicio del consumo de otro, la fijación de precios para las industrias culturales es sumamente compleja. Se enfrenta a básicamente dos problemas: la disponibilidad de los productos en el mercado y la copia de estos productos de manera ilegal. Para esto las industrias culturales han resuelto de dos maneras esta complejidad. A través del establecimiento de barreras de entrada al mercado y fijación de precios a las distribuidoras, lo que ha creado conflictos legales en el último tiempo. Por otro lado se encuentra el sistema de copyright o derecho de autoría, que resguarda el uso y manipulación de las copias a terceros (Hesmondhalgh, 2002, p. 21). Aunque la discusión sobre el derecho de propiedad intelectual es mucho más amplia, se puede decir que el sistema ha permitido un cierto modelo de organización de los creadores. Esto permite que una parte del sistema subsista, pero establece el foco de atención de la música en un modelo único y exclusivo que es el disco. El mercado que genera el disco ha permitido independizar ciertos sectores de la industria de la música como modelo económico. Millonarias transacciones se realizan en torno a este producto lo que va a afectar directamente a la creación. En términos simples, cualquier tipo de contenido que permita promocionar el objeto físico del disco va a servir como contenido o medio publicitario del mismo objeto. El “gran artista” va a estar dado más por la cantidad de copias disponibles en el mercado que por la calidad y virtuosismo de la obra musical.

7.7. Modelos probados (prototipos)

Una estrategia utilizada para reducir el riesgo de las modas, han sido ciertos modelos que actúan como “formulas probadas”. De estos, existen tres de mayor relevancia. Por un lado el “*sistema de estrellas*”²¹, donde se asocia los nombres de los creadores, intérpretes, etc. A ciertos productos culturales. Esto ha provocado que por ejemplo, en EEUU en los 90’, de las 126 películas que lograron más de U\$100 millones, 41 contaran con la actuación de no más de siete actores reconocidos (farandularizados). Otro modelo probado es el de los géneros, que establece ciertas categorías en los mensajes emitidos por las industrias culturales, como la novela policial, películas del oeste, música pop, etc. Esto permite que los usuarios se acostumbren a un cierto tipo de género y busquen directamente en esas categorías los productos a consumir. Finalmente el sistema de “series”, por ejemplo sagas en las revistas de cómics, películas divididas en distintas partes, o compilaciones musicales de artistas probados, ha sido una fórmula de gran éxito (Hesmondhalgh, 2002, p. 21). Estos modelos han mostrado tener una mayor vigencia y ser transversales a las distintas industrias culturales.

7.8. Mayor control de la distribución y el marketing

Para que las producciones sean rentables hoy en día, requieren de un importante trabajo de marketing que “distinga” del resto de las producciones. Además, requiere de una red de distribución acorde al impacto que la publicidad supondría. Esto ha generado que cada vez más, las grandes compañías de las industrias culturales, se desliguen de la tarea de la creación de mensajes y se enfoquen más al área comercial. Es por esto que las grandes industrias de la cultura mantienen oficinas en la mayoría de los países controlando la distribución y venta de sus producciones. En Chile, la llegada de las empresas transnacional de la música se hizo pronto entre los años 20’ y 30’ y se mantuvo hasta la década del 90’. En algunas ocasiones, esto permitió que talentos locales se insertaran en los circuitos

²¹ *Starsystem*

globales de música, pero en otras ocasiones, las oficinas funcionan como embajadas locales dedicadas a la recolección de divisas.

8. Continuidad y transformaciones en las industrias de la cultura

Las industrias culturales se debaten hoy en día en dos aspectos fundamentales de su historia; la continuidad y las transformaciones. Por un lado las industrias culturales suponen cierta continuidad histórica en sus formas de organización de la producción y sus sistemas de recompensa y mercado de trabajo que habían permanecido hasta ahora prácticamente inalterables, independiente de las distintas estrategias de mercado para posicionarse. Por otro lado, las transformaciones que han tenido las industrias culturales son de dos tipos; una de carácter financiero y la otra en las innovaciones tecnológicas.

“Estas empresas operan en mercados oligopólicos con barreras de entrada significativas. Compiten firmemente de acuerdo con una base sin precios establecidos, pero su competencia se ve suavizada no solamente por sus comunes intereses oligopolísticos, sino también por una amplia gama de joint ventures, alianzas estratégicas y propiedad entrecruzada entre empresas líderes. [...] El mercado está aún en un proceso de cambio acelerado, y nuevas fusiones, adquisiciones y joint ventures pueden producirse antes de que el panorama se aclare” (Herman y McChesney 1997: 104).” (Miège, B., 2006, p. 158).

Estas transformaciones financieras actúan de distinto modo en la producción misma de contenidos simbólicos. A largo plazo es difícil dimensionar el poder de la concentración de estas industrias, asociadas cada vez más a las industrias mediáticas, ya que el poder económico puede resultar en un poder político, pero sobre todo en poder de opinión, que atenta directamente a los fundamentos de la democracia. (Miège, B., 2006).

Al otro lado, las transformaciones más evidentes se ven provocadas por cambios tecnológicos que permiten reducir costos o agregar valor a la producción, incorporando nuevos agentes que intervienen en su proceso (como el caso de la captura de imágenes audiovisuales de manera digital y la televisión digital), o cambios que alteran los productos

culturales de los cuales la industrias culturales se servían, incorporando nuevos soportes de difusión (como el caso del disco de vinilo al CD o del VHS al DVD). Además de estos cambios o mutaciones, se pueden considerar otros que de alguna manera se interrelacionan. Bernard Miège reconoce entre estos cambios, siete fundamentales para el análisis de las industrias culturales (Miège, B. 2006, p. 161 y ss.).

1. las mutaciones de orden financiero
2. las innovaciones técnicas y las mutaciones socio-técnicas correlativas
3. las mutaciones en la concepción de los productos culturales e informativos
4. las mutaciones en la distribución y difusión de los productos culturales e informativos
5. las mutaciones de las prácticas de consumo
6. las mutaciones en los soportes de cultura y de información
7. las mutaciones de las relaciones entre arte, cultura y comunicación

Sin embargo, para efectos de esta investigación, se ahondará en las transformaciones en la estructura social en que se organizan las industrias, las mutaciones en las prácticas de consumo y las mutaciones respecto a los cambios tecnológicos referidos al debate que se ha producido hoy en día acerca las formas de difusión de los productos culturales, que son las Nuevas Tecnologías de la Comunicación y la Información, especialmente Internet y la Web 2.0. El análisis de estos cambios es de suma importancia, ya que proponen un campo exploratorio y nuevas posibilidades de abordar el tema de las industrias culturales dado un sistema importado hacia Chile de los sistemas dominantes que ejercen de manera global.

“Estas mutaciones que se inscriben a largo plazo son esenciales para el futuro de las ICM, pues son esas industrias, en tanto productoras de contenidos, las que están llamadas a asegurar la perpetuación del crecimiento del conjunto del sector de la comunicación; se verifica en efecto que son las que garantizan y van a garantizar una rentabilidad económica duradera en el sector.” (Miège, B., 2006, p. 162).

El efecto de estos cambios es sustancial sobre todo para la industria de la música que ha generado reestructuraciones en su economía, además de cambios en las formas de organización de la industria, la introducción de nuevos actores y mutaciones en el orden del consumo que requieren de nuevas regulaciones que se adapten a estas transformaciones. Además, la acelerada incorporación de nuevas tecnologías en la producción y circulación de las creaciones simbólicas han cambiado no sólo la forma en que se organiza el sistema, sino que también la naturaleza misma del objeto, lo que afecta al significado de los conceptos e incorpora nuevos lenguajes para la identificación de determinadas formas de comunicación cultural.

9. Industria de la música popular

La música es una de las expresiones artísticas que más se ha incorporado a nuestras vidas cotidianas. La escuchamos cuando estamos trabajando, la escuchamos cuando vemos televisión o miramos una película, la escuchamos cuando vamos en un auto o cuando asistimos a un evento en vivo, ya sea este un carnaval callejero, una obra teatral o un espectáculo de danza. Para Friedrich Nietzsche, “la razón por la cual es posible establecer una relación entre una composición musical y una representación perceptible, es que ambas no son más que expresiones totalmente distintas de la misma esencia íntima del mundo” (Nietzsche, F., 2003, p. 108). La música nos hace reflexionar y sentir, nos acompaña en nuestras experiencias solitarias, y anima nuestras experiencias colectivas, como cuando celebramos un cumpleaños, asistimos a una convocatoria política, celebramos un nuevo año o incluso nuestras bodas. Nosotros la tarareamos, la reproducimos en nuestros hogares e incluso la coleccionamos. Algunos logran identificarse con los intérpretes y comparten anónimamente la intimidad de sus vidas. Otros los reconocen en sus estilos musicales y siguen los mensajes escondidos que emiten sus canciones. La música nos permite sonorizar las experiencias pasadas y evocar sentimientos futuros. Acompaña el desarrollo de nuestras vidas individuales, pero también acompañan los procesos sociales, culturales y estéticos de nuestros territorios.

Cuando se habla de industria de la música, se reconoce de por sí una categoría interpretativa de la producción de sonidos y silencios. En general, este concepto está asociado a la vida urbana, los medios de comunicación de masas y a los sistemas productivos y comerciales que dan origen a esta particular forma de música. Cuando se habla de industria de la música, no se habla de tradiciones musicales –que bien pueden *hacerse* parte en la industria,- sino que de una música viva que representa actualidad y modernidad. Es una música que se interpreta, que aparece y desaparece.

“Formalmente la música puede ser entendida como un conjunto organizado de ideas sonoras, expresadas en distintas manifestaciones o representaciones posibles. A su vez, la industria musical es aquella que lleva la música desde el primer eslabón de la cadena de producción o creación –el autor/compositor- hasta el consumidor final. Dicha concepción abarca desde la industria musical de los conciertos en vivo, la industria de difusión musical por radio, la industria de publicación de partituras y finalmente la industria discográfica, que en estricto rigor es la “industria de fonogramas” o grabaciones musicales en cualquiera de los soportes disponibles, materiales o incorpóreos. Las dos primeras son industrias de servicios, la tercera y cuarta producen bienes durables.” (Katz, J., 2006, p. 19).

Esta definición permite un primer acercamiento a lo que es la industria de la música popular. Pueden definirse por lo tanto, tres ejes y campos fundamentales que comprenden las dinámicas de la industria de la música popular: producción de conciertos/eventos en vivo, producción musical e industria discográfica. Estos campos se relacionan a veces de manera tan directa, que se hace difícil la comprensión de cada uno de ellos sin el otro y en el contexto de los cambios tecnológicos.

“Los elementos centrales de la estructura industrial en la cual hoy se desenvuelve la música popular incluyen el mercado de venta de fonogramas y la industria de grabaciones, a los que hay que sumar las empresas editoriales, los conciertos, las agencias de conciertos, los representantes, los locales de ensayo, las ventas de partituras y de instrumentos, las sociedades a cargo de la gestión de propiedad intelectual, los medios masivos de difusión, la educación musical y las políticas respecto a la música.” (Bustamante, 2002, p. 67).

De estos elementos, el de mayor relevancia económica es el de la venta de fonogramas (discos). De hecho, hasta ahora gran parte de la industria de la música popular gira en torno a la venta de fonogramas. Esta industria ha tenido varias transformaciones de orden técnico.

Del disco de vinilo –creado después de la segunda guerra mundial- al CD. Desde la década de los ‘80, esta industria no ha dejado de recibir enormes ganancias. “De 1981 al 2000, las ventas mundiales de música grabada en sus distintos formatos se multiplicaron por dos, tanto en unidades físicas como en valores constantes, alcanzando los 3.700 millones de álbumes, y casi los 50.000 ME” (Bustamante, 2002, p. 68). En la dinámica de la industria discográfica pueden identificarse tres procesos fundamentales:

1. **Creación de la música:** Este proceso incluye un elemento creativo y un elemento técnico. La música se compone, se ejecuta, luego se edita y se captura en un estudio de grabación en una cinta u otro soporte.

2. **Comercialización de la música:** Esta fase incluye la creación de una marca o branding, la difusión de la información por distintos canales como los medios de comunicación, eventos en vivo y muchas veces, la comercialización de productos asociados al producto musical.

3. **Distribución de la música:** Finalmente la música se imprime en un soporte –ya sea éste un CD, disco de vinilo o cualquier otro soporte,- y es distribuido a través de casas minoristas o disquerías y actualmente también en supermercados, multitiendas y retail en general. (Getino, O., 2005, p. 11). Como se explicó anteriormente “la industria de fonogramas ha estado tradicionalmente internacionalizada y fuertemente concentrada.”(Bustamante, 2002, p. 68).

Las fusiones y absorciones en las industrias culturales han tenido un fuerte respaldo en la industria de fonogramas, por lo que hoy en día, el mercado mundial está dominado por sólo cuatro grandes compañías. Estas compañías que llevan a cabo la dinámica descrita –que busca la maximización de la audiencia,- son manejadas y/o coordinada por lo general y a

gran escala por los sellos multinacionales o *majors*. En este sentido, la producción musical y la industria discográfica van de la mano. Como las *majors* están fundadas en básicamente dos países –EEUU e Inglaterra,- se deduce que la concentración de la industria de la música popular proviene de estos dos países. “El repertorio internacional es, en general, el de música en inglés y ocupa entre el 30 por ciento y el 60 por ciento de las ventas, dependiendo de los distintos países.”(Bustamante, 2002, p. 69). Particularmente en el caso de Chile, las cifras de concentración de la producción musical son muy altas, alcanzando el primer puesto en Latinoamérica con 90% de la concentración de la música.

“Es durante los años ochenta cuando las grandes discográficas comienzan a interesarse por los repertorios locales como forma de acrecentar sus beneficios económicos. El repertorio nacional se define como la música de géneros populares interpretada por músicos que viven en un país específico.” (Bustamante, 2002, p. 69).

La importancia del repertorio local para las *majors*, se debe a que al contrario de otras industrias culturales como la del cine, las barreras de costos de entrada al mercado no son tan importantes. El costo de producción de una película puede ser 160 veces más que el costo de producción de un fonograma. Debido a esto, emergen como contraposición a las *majors*, los llamados sellos independientes o *indies*, que cumplen básicamente la misma función que las discográficas multinacionales, pero de manera local y por ende a menor escala.

“Hoy en día, la relación entre ambos modelos –major e independiente- es un elemento esencial de la actividad y define, en gran medida, la organización del sector fonográfico.” (...) “Cada bloque responde a diferentes lógicas de funcionamiento; mientras las *majors* aplican un modelo de negocios corporativo basado fundamentalmente en criterios comerciales, los sellos independientes se valen de una lógica cuasi artesanal, anteponiendo muchas veces criterios estéticos personales a los comerciales.” (Getino, O., 2005, p. 21).

Los sellos *indies* tienen la tarea de buscar nuevos talentos, pero también de generar una diversidad musical al enfocarse –en muchos de los casos- en géneros de minorías asociados a tribus urbanas (*punk, heavy metal, hip-hop*) y circuitos alternativos. Esta oposición entre

indies y *majors*, no puede ser considerada como una competencia absoluta, ya que los *indies* no tienen en realidad el poder financiero y la capacidad humana para cubrir grandes repertorios e invertir grandes suma de dinero en la promoción y marketing de sus artistas. Se considera más bien como una oposición funcional.

“Las propias empresas multinacionales consideran la labor de los sellos pequeños como una parte importante de la maquinaria de la industria fonográfica, que consiste en producir el disco de un grupo que no se conoce fuera de su reducido circuito, situarlo en el mercado, obtener beneficios, vender al grupo a una multinacional y seguir en la búsqueda de nuevos talentos.” (Bustamante, 2002, p. 73).

Es así como los sellos independientes y las grandes compañías dejan de ser agentes antagonistas y se transforman en un aparato que interviene en distintos factores y crea una nueva división del trabajo en la industria de la música popular. Esto se ha visto traducido en que en distintos países –como en Chile- se hayan cerrado los departamentos creativos encargados de conseguir nuevos artistas locales debido a las caídas del mercado musical (Zavala, M., Marks, C., 2001). Esto provoca al mismo tiempo el surgimiento de nuevos modelos de organización.

Finalmente, las instituciones que resguardan la propiedad intelectual y el derecho de autor o *copyright*, son un agente económico muy importante en la dinámica de la industria de la música popular. Éste vela por la protección de las obras musicales e incentiva la producción musical a través de regalías. Se reconocen en general cuatro derechos que producen regalías: ejecución pública, fonomecánica, sincronización (música utilizada para ambientar películas, series de televisión, etc.) y venta de material impreso (partituras).

“La estructura actual de la industria de la música no puede ser entendida sin la consideración del *copyright*. El argumento afirma que de no existir un sistema de protección de derechos de propiedad intelectual, los individuos no tendrían incentivos para producir obras musicales únicas y creativas para el beneficio de la sociedad” (Getino, O., 2005, p. 13).

De esta manera las instituciones que regulan el derecho de propiedad intelectual se transforman en un agente relevante en la dinámica, además de la legislación que sustentan a este tipo de instituciones.

9.1. Industria de la música popular en la era digital

Hoy en día, la discusión sobre la industria de la música popular se ha vuelto interesante nuevamente. Los cambios que suponen una “sociedad de la información” y las redes digitales, combinados con el desarrollo de nuevas tecnologías de software que permiten abaratar los costos para la producción de música, han significado una reestructuración o al menos un reordenamiento de esta industria que se encuentra en un proceso de evolución.

“La entrada en la etapa de madurez del disco compacto, la generalización de la piratería, y el intercambio de archivos digitales a través de la Red han ocasionado la primera gran crisis de la industria discográfica. Al finalizar el 2001 las ventas en valores constantes habían caído un 24% con relación a las ventas del año 1995, situándose por debajo de los valores alcanzados a inicios de la década de los 90. (Buquet, 2002)” (Bustamante, 2003, p. 62).

Tras el invento del CD en 1967, que lograba la grabación de música de manera digitalizada en un soporte físico, y su puesta en el mercado de la música en 1982 simultáneamente en Tokio y en 1983 en Europa y EEUU, son dos de las tecnologías que han derivado en la etapa de digitalización de la música: el *mp3* y el *streaming*. La tecnología del *mp3* –un formato de compresión digital- es la que permite almacenar e intercambiar música en Internet o a través de telefonía móvil²². Además, esta tecnología permite decodificar el CD para ser convertidos al formato y almacenarlos en el computador, como también al revés, convertir el *mp3* al soporte CD a través del copiado en cualquier computador que tenga un copiador de CD (asequibles en el mercado). Esto ha fomentado la “piratería digital”, es decir el almacenamiento de fonogramas en el computador y su distribución en la Red de manera gratuita. Esta manera de distribución ha sido combatida duramente en los últimos años por las pérdidas que ha generado a la industria de la música popular.

²² En general a cualquier otro sistema de transmisión digital

Por otro lado, el *streaming* o “flujo continuo de audio”²³ a través de Internet, es una nueva tecnología que ha permitido que nuevas empresas se interesen en la transmisión de música a través de la Red. Estas dos tecnologías, emulan digitalmente y a través de las potencialidades que ofrece la Web, al fonograma (mp3) y a la radio (*webcasting radio*, *cybercasting* o *web radio*) (Bustamante, 2003, p. 64). Sumado al uso masivo que se ha dado a Internet con la posibilidad de acceder no sólo a través del computador personal, sino que a través de computadores móviles (notebook), telefonía celular y cualquier otro dispositivo con acceso a redes inalámbricas como el Wi-fi²⁴. Aunque el usuario de Internet está poco acostumbrado a comprar música, se ha creado un modelo de mercado de música en Internet bastante productivo. Bustamante define los distintos modelos de la siguiente manera.

Equipamiento y software: Que permiten el acceso a través de plataformas digitales. Comprenden un trabajo informático, entre las que se encuentran, Software de comprensión de sonido, Empresas de software que desarrollan reproductores de mp3, Sistemas de software P2P.

Contenidos musicales: Los modelos de negocio que intercambian contenidos musicales por otra parte, son la base del nuevo sistema de la industria de la música popular digitalmente. Emulan en gran parte el comercio real, pero de manera virtual. A continuación se pasa a describir sus principales campos de acción.

Proveedores de contenidos musicales: Los proveedores de contenido vienen de la industria musical tradicional, *majors*, *indies*, o bien pueden ser artistas “desconocidos” sin contrato que disponen a través de un servidor sus creaciones.

²³ La idea del *streaming* es la transmisión sin almacenamiento.

²⁴ Hoy en día prácticamente todos los nuevos aparatos celulares permiten la conexión a Internet.

Copyright management: Son “portales” en Internet que gestionan la música de artistas reconocidos, generalmente a través de contratos con las *majors* o *indies*, o que bien gestionan artistas desconocidos.

La distribución minorista on line: Este tipo de negocio está relacionado directamente con los coyright management y funcionan prácticamente como un solo modelo. Mientras los otros gestionan los derechos, estos los ponen a disposición del consumidor final. Estos tienen distintos modelos de generar ganancias, a través de suscripciones pagadas o a través de publicidad creando redes masivas.

Radios on line: Pueden emitir señales on-line de radios tradicionales, como también pueden ser radios creadas exclusivamente para su transmisión en Internet.

Tiendas minoristas de CD: Siguen el modelo de las disquerías con una tienda virtual. Comercializan disco, pero la transacción se realiza a través de la Red. Una de las más conocidas que también distribuye libros es Amazon.com (Bustamante, 2003, p. 67 y s.).

Hay que agregar que estos modelos de negocio en Internet se entrelazan de maneras complejas creando un gran sistema de negocio virtual de música. A estos modelos habría que agregar, portales de transmisión de conciertos o video clips a través de Internet y una gran cantidad de páginas y revistas especializadas en música.

En este contexto, las multinacionales han creado distintas estrategias para incorporarse a esta “revolución digital” de la música. Por un lado se encuentran los instrumentos legales para frenar la piratería en Internet, batallas legales contra distribuidores ilegales (que no cumplen con el *copyright*), protocolos técnicos²⁵ que impiden la copia de los fonogramas y

²⁵ La mayoría de estos ha fracasado.

actualmente la adquisición y absorción de empresas de Internet, lo que ha producido un nuevo tipo de concentración similar a la que funciona en el sistema análogo o tradicional.

“El mercado on line tiene tres diferencias clave respecto al tradicional de la música grabada. En primer lugar, sólo dos empresas –MusicNet (BMG, WMG y EMI) y PressPlay (UMG y SONY)-, concentran más del 80% del catálogo de música grabada más demandada en los soportes tradicionales; en segundo lugar, son negocios cerrados en la medida que solo conceden la licencia de explotación de sus catálogos a sus socios comerciales, impidiendo que haya una verdadera competencia entre proveedores de servicios de música on line; En tercer lugar, son negocios con absoluta integración vertical, con el control desde los recursos naturales (autores e intérpretes) hasta la distribución minorista. En esta situación, sólo es posible la competencia on line de la música independiente, donde las empresas multinacionales han dejado congelado el desarrollo y la competencia de su propio catálogo.” (Bustamante, 2003, p. 72).

La era digital para la música, abre nuevas posibilidades para nuevos artistas en las etapas de promoción y marketing que son múltiples. Además los músicos tienen la capacidad de dirigirse directamente a comunidades virtuales que compartan gustos y estilos musicales. Esta situación ha cambiado al mismo tiempo la cadena de valor de los productos, incorporando nuevos elementos y profesionales en la actividad creativa, aunque la resistencia a pagar por los productos en la Red ha significado la discusión acerca de las formas de financiamiento de este tipo de modelos.

Capítulo III: Marco Metodológico

1. Tipo de investigación

La siguiente investigación se define como **exploratoria y descriptiva**. Es exploratoria en tanto busca, por un lado, generar información para un campo que no ha sido estudiado. Por el otro, describe y analiza la forma en que un campo, en plena transformación, se está estructurando. Esta decisión metodológica requiere por lo tanto conocer al objeto de estudio en su forma tradicional de funcionamiento, además de involucrarse en las distintas realidades en las que este fenómeno se manifiesta como forma de alcanzar un grado de comprensión de aquellos fenómenos que van emergiendo en la investigación.

El diseño tiene una clara definición cualitativa-cuantitativa, que busca interpretar fenómenos sociales y culturales a través de datos secundarios de carácter generalmente cuantitativo. Aun así, el enfoque del uso de los datos secundarios está destinado a la comprensión de los fenómenos culturales ya sea como una consecuencia de una situación anterior o como la descripción de un fenómeno en sí mismo. Es por esto que por ejemplo los datos sobre distribución de derechos es usado para describir un determinado aspecto de la economía de la música y las descripciones de cultores y músicos para determinar el tamaño del segmento de la creación. En este sentido, tanto en lo teórico como en lo metodológico, la investigación sigue una tradición investigativa en el campo de las comunicaciones que busca observar los fenómenos en un complejo de estructuras, procesos que pueden ser observados en distintas fuentes de datos.

“(…) los nuevos campos de reflexión (en el campo de las comunicaciones): la economía de las industrias culturales, el interés por las prácticas de los usuarios, los interrogantes sobre los procesos intersubjetivos de la comunicación, la importancia del momento de la recepción, las modalidades de innovación, los nuevos medios frente a los tradicionales, el papel de la creación publicitaria, etc.” (Miège, B., 2006, p 157).

Estos nuevos campos requieren de alguna forma de la combinación de análisis e interpretaciones que den cuenta de distintos aspectos del fenómeno que se encuentran dispersos en los datos. La forma de estructurar los análisis combinan estas definiciones metodológicas con el fin de interpretar los datos en su realidad global como en sus particularidades.

2. Diseño de la investigación

La investigación utiliza los recursos propios de la **investigación cualitativa**, definida como **no-experimental**. Esta se refiere a aquella investigación que se realiza sin manipular variables y en los que sólo se observan los fenómenos en su ambiente natural para después analizarlos (Hernández et al., 2003).

Se realiza además un **corte transversal** (temporal) en la búsqueda de datos que toma los fenómenos en torno a la segunda mitad de la década de los '90 y con mayor relevancia a partir del año 2000. Esta opción no sólo se realiza con la intención de conocer las transformaciones producidas en los últimos años, sino porque el objeto de estudio cuenta con muy pocas fuentes de información que permitan justificar la importancia de los fenómenos que aquí se buscan resaltar. Antes de la década de los '90, la información se genera a partir de relatos, historias de vida y notas de prensa, lo que es utilizado como parte de los antecedentes históricos del problema.

La investigación además utiliza un **método emergente** para su construcción. Permitiendo corregir los desvíos en los que pueden caer los análisis una vez que se comprende la legitimidad de los discursos y las relaciones más íntimas entre los actores y el sistema en general. “Virtualmente toda investigación cualitativa está basada en un conjunto de diseños iniciales y emergentes.” (Valles, M., 1997, p.77).

Es por esto que la investigación comienza con una propuesta para la recolección de datos que permite poner atención a los distintos movimientos del sistema. Por ejemplo estudia los modelos de organización tradicionales y los modelos, instituciones y organizaciones que dan cuenta de un sistema establecido. Al mismo tiempo busca debatir y estudiar las posiciones de los actores en torno a distintos temas de conflicto como los derechos de autor, las formas contractuales y las visiones sobre el sistema cultural en general, permitiendo de esta manera anticipar las formas en que pueden ser interpretados los datos.

3. Población y muestra

En estricto sentido, el universo de la investigación son todos aquellos trabajadores de la cultura que se organizan en torno al desarrollo de la música nacional. Sin embargo para efectos de obtener al menos resultados para esta investigación se optó por estudiar la mayor cantidad de datos en torno al trabajo creativo y de producción musical nacional. A partir del análisis de datos es posible determinar el tamaño y los modelos de gestión del sistema y en ese sentido las entrevistas permiten tanto conocer las interpretaciones de los actores, como conocer la forma global que adoptan los fenómenos en su sistema de vida, complementando de esta manera el análisis con los discursos de creadores, productores, periodistas de medios especializados y encargados de políticas culturales.

4. Técnica de producción de datos

Se decidió realizar una serie de entrevistas a informantes clave como forma de que “el entrevistado enseñe cuál es el problema, la pregunta, la situación...” (Valles, M., 1997, p. 188). Las entrevistas fueron focalizadas y semi-estructuradas en torno a conceptos generales sobre la organización de la música, las experiencias frente a estos conceptos y su posición subjetiva. Al estructurar las entrevistas de esta manera, ésta permite profundizar en

detalles concretos sobre la actividad, y la experiencia personal sin entrar en otro tipo de detalles como puede ser en este caso, la discusión general acerca de la música. De esta manera fue posible abordar cualitativamente el objeto de estudio, tratando de evitar de la interpretación las suposiciones lógicas del investigador al analizar los datos.

“El entrevistado está expuesto a una situación concreta, el investigador ha estudiado previamente dicha situación, el guión de entrevista se ha elaborado a partir de éste análisis y las hipótesis derivadas y la entrevista se centra en las experiencias subjetivas de la gente expuesta a la situación. (Valles, M., 1997, p.184).

Se realizaron un total de 10 entrevistas conformadas de acuerdo una estructura casi idéntica a la propuesta en el proyecto inicial. Cada uno de los entrevistados tiene algún nivel de conocimiento y experiencia en el sistema tradicional y/o emergente de la música. Los entrevistados también son aquellos agentes más cercanos al sector de la creación como en el caso de cantautores e intérpretes o como enlace entre la creación y la organización industrial de la cultura como en el caso de los productores y periodistas. Por otro lado, los encargados de políticas públicas representan la visión externa y de alguna manera estatal sobre el campo de la cultura. En este último caso, las entrevistas sirvieron para contextualizar la mirada sobre lo público en la cultura y salvo en pocas ocasiones que se refieren a experiencias de la vida personal de los entrevistados, éstos tuvieron relevancia para el caso particular de la música.

Tabla 1: Estructura de los Agentes Entrevistados

Categoría	Nº de Entrevistas
Cantautores	2
Intérpretes	2
Productores	2
Encargados de Políticas Públicas	2
Periodistas	2

Fuente: Elaboración Propia

Se realizó además un análisis de datos secundarios provenientes principalmente del centro de estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), del Instituto Nacional de Estadísticas (INE), de consultoras e investigadores académicos.

Tabla 2: Fuentes de Datos Secundarios

Institución	Nombre de los Documentos
CNCA	<p>Impacto de la cultura en la economía chilena Participación de algunas actividades en el PIB Indicadores y fuentes disponibles. (2003)</p> <p>Los trabajadores del sector cultural en Chile, estudio de caracterización. (2004)</p> <p>Chile Quiere Más Cultura, definiciones de política cultural 2005- 2010 (2005)</p> <p>Diagnóstico de la Gestión Cultural de los</p>

	<p>Municipios de Chile (2006)</p> <p>IV Convención Nacional de la Cultura, Espacios (2007)</p> <p>Informe Diagnóstico de la Oferta Académica de Carreras Artísticas en la Educación Superior Chilena (2007)</p>
INE	<p>Informes de Cultura y Tiempo Libre (1997-2008)</p>
Otros.	<p>Cartografía Cultural de Chile. (MINEDUC, 1999)</p> <p>Música en Tensión: Producción Simbólica en Tiempos de Globalización (Palominos S., Farías, E., Utreras, G., 2008)</p> <p>Sintonía Joven, un estudio sobre música comunicación y jóvenes. (SCD, 2008)</p>

Fuente: Elaboración Propia

5. Técnicas de análisis de datos

Se realizó un análisis de contenido como forma de conocer más bien las experiencias de los actores. En este caso no se optó por utilizar el análisis de discurso o el análisis semántico, ya que el objetivo principal de las entrevistas es complementar los datos cuantitativos.

Además se realiza un trabajo de análisis de redes a través de la construcción de distintos organigramas y esquemas conceptuales que identifican la relación de los actores en un campo y en el complejo del sistema. La relevancia de este análisis es que permite observar

“las estructuras relacionales que surgen cuando diferentes organizaciones o individuos interaccionan, se comunican, coinciden, colaboran etc., a través de diversos procesos o acuerdos, que pueden ser bilaterales o multilaterales; de este modo la estructura que emerge de la interrelación se traduce en la existencia de una red social.” (Sanz Menéndez, 2003, p. 22).

De esta manera, las entrevistas que dan cuenta de las experiencias subjetivas en el sistema, permiten un análisis en un segundo nivel, como elemento parte y partícipe de un contexto dinámico que se organiza alrededor de esas relaciones y se transforma en torno a innovaciones que se aplican al modelo social.

“El análisis de redes comienza prestando atención especial al estudio de las estructuras sociales insistiendo, por tanto, menos en por qué la gente hace lo que hace y más en la comprensión de los condicionantes estructurales de sus acciones. La asunción básica del análisis de redes es que la explicación de los fenómenos sociales mejoraría analizando las relaciones entre actores. El análisis de redes sociales generalmente estudia la conducta de los individuos a nivel micro, los patrones de relaciones (la estructura de la red) a nivel macro, y las interacciones entre los dos niveles.” (Sanz Menéndez, 2003, p. 21).

La intención en esta investigación, es determinar las condiciones generales del sistema, es decir, la estructura de la red en que se ven inmersas y la interacción de ésta en el nivel de las conductas de los individuos. Si bien los esquemas de elaboración propia están desarrollados a partir de las definiciones teóricas que articulan este estudio, por el tamaño y complejidad del sistema, el análisis entre los dos niveles es probable que no se haya logrado a cabalidad. Esto se debe a las complejidades que plantea un sistema hiper dinámico tanto en las innovaciones tecnológicas aplicadas, como en las reestructuraciones en los modelos de la empresa musical, las políticas de cultura y los modelos de organización social del sector creativo. La experiencia de vida de un cantautor de los años '70 y uno de los '90 va a ser radicalmente distinta, no sólo en los procesos de producción musical ni el sistema

económico que lo sustenta, sino en la relación que produce la actividad creativa con otros medios, tendencias y estilos de vida.

6. Calidad del Diseño

La investigación sigue dos esquemas metodológicos fundamentales los que a su vez representan dos niveles distintos del análisis. El primero que busca estudiar los procesos macro dentro del sistema de la música a través de la interpretación de las cifras proporcionadas por los documentos, justifica gran parte del análisis de redes. El segundo, que busca conocer la experiencia de los sujetos dentro de estos procesos, se basa en la premisa de que a “mayor proximidad y profundización con el mundo subjetivo e intersubjetivo del sujeto investigado, mayor validez del conocimiento producido por su análisis.” (Delgado y Gutiérrez, 1994, p.250). Este segundo modelo corresponde al segundo nivel de análisis.

La combinación de ambos niveles de análisis permite visibilizar aquellos fenómenos que se derivan de la interpretación del funcionamiento del sistema en general y las experiencias de los actores que remiten a transformaciones emergentes en el sistema de la música en Chile.

Capítulo IV: Análisis de resultados

Los cambios producidos en las sociedades modernas en el último siglo, han dejado en evidencia la sujeción cada vez más fuerte del campo de la cultura al campo de la economía. El surgimiento y consolidación de las industrias culturales como modelo de circulación y producción cultural han establecido una relación cada vez más fuerte entre estos dos campos. Pero las industrias culturales no sólo actúan como parámetros, modelos de gestión y estrategias de posicionamiento de ciertos tipos de cultura, sino que también han generado un acercamiento cada vez más patente entre las actividades propiamente culturales y otras actividades de la vida económica. La globalización de estos modelos culturales como motor o como consecuencia directa de la internacionalización de la economía que se produce a finales del siglo XX, han afectado de distintas maneras a las culturas locales. En este sentido, el rol que adquieren los medios de comunicación en la transmisión de creaciones y productos culturales, van a ser fundamental para el establecimiento de una determinada cultura o una determinada ideología global al interior de los países en los cuales actúa. Estos procesos no pasan desapercibidos en el análisis social, sin embargo las mutaciones que se producen de manera simultánea en los distintos campos de la cultura, la economía, la política y las comunicaciones, van a tener impactos más allá de lo perceptible en el análisis sobre la fragmentación cultural, la hibridación de la sociedad y la velocidad de las comunicaciones.

En este sentido es importante destacar que el impacto que tengan los modelos globales de comunicación y de producción cultural va a tener un efecto directo en las realidades locales de los creadores, autores, intérpretes y artistas. El impacto que esta cultura global va a tener, no va a limitarse solamente al cambio en las estructuras (superestructuras) de la cultura, sino también afectarán a la base de la creación cultural, diagnóstico que es más difícil de realizar, pero que sin duda se hace evidente al estudiar las transformaciones en las actividades propiamente culturales. Esto se debe a que en el proceso de globalización, las formas en que se transmitan los códigos culturales van a transformar también al mensaje,

los símbolos y las relaciones que toman forma en la vida cotidiana. La apropiación de estos códigos va a ser más fuerte en los casos en que estas industrias culturales actúen de manera más o menos monopólica dentro de un país, una nación o un espacio cultural determinado. Es decir, en una sociedad más globalizada, los códigos que se insertan en la percepción cotidiana, van a ser naturalmente más globales. Esto es evidente sobre todo en un país como Chile en el cual la concentración de las industrias culturales proviene de una matriz de empresas internacionales (así como sucede en el campo de la energía, la manufactura y la industria en general).

Sin embargo, el paso de lo análogo a lo digital en el campo de la cultura, permite la apertura, las posibilidades y fuentes de innovación para la cultural local. Estas innovaciones son difíciles de reconocer, ya que su espacio de acción es justamente la red global, pero es posible encontrarlos y de esta manera dimensionar nuevas interpretaciones, nuevas creaciones y producciones que esperan una oportunidad para ocupar los espacios en la cultura local. En este cambio evidente de las formas en que se construye la cultura en la actualidad, el paso a la escritura, tanto como se refiere en esta tesis a la música en su paso a la partitura, pero también en ese origen fundamental del diálogo escrito, es lo que comienza a apropiarse de ciertos modelos de organización cultural. La capacidad de que una obra pueda ser reproducida de manera intacta en otro espacio y en otro tiempo, va a ser finalmente lo determinante al momento de desarrollar una industria cultural. Sin esa posibilidad de transportar el contenido de las expresiones culturales de un lugar a otro de manera rápida, simple y segura, no se generaría –al menos a la misma escala- un entorno de empresas, organizaciones y gremios en el campo de la cultura. Es esa capacidad la que va a construir todo un sistema de producción, distribución y cobro por las obras que se masifican de manera global, expandiendo un determinado tipo de cultura que proviene de determinados lugares, elites y formas de vida. La manera en que esta cultura se masifica va a actuar a distintos niveles cognitivos que son finalmente los complejos culturales que se manifiestan en la vida cotidiana, en las acciones y decisiones, y que permiten la

comprensión y asimilación de los fenómenos extraordinarios, la construcción de historias e identidades, la formación de mitos, sentidos e ideologías de las personas.

La idea de un mundo, basado en un complejo sistema de comunicación y significación, de construcción de sentidos y representación de las ideas con bases culturales parece cobrar más sentido cuando se conocen los procesos por los cuales las industrias culturales se establecen en una sociedad. Mucho antes que los estudios culturales se volcaran al funcionamiento de las empresas culturales y al sistema que las sostiene, las industrias culturales manejaba ya ese conocimiento basado en la práctica y en el análisis de sus propias innovaciones. Es por eso que su desarrollo pareciera ir siempre un paso antes que los estudios que buscan comprender su desarrollo. Por lo tanto, el desafío es mayor al momento de analizar la forma en que el sistema digital afecta al desarrollo de la creación y producción de la cultura local.

Por otro lado, las políticas culturales en general, y las políticas públicas en particular, han afectado de diversas maneras al sector creativo del país. Si bien su intencionalidad no es necesariamente proponer un modelo cultural, sí ayudan a originarlo. La forma en que es analizado el sector y las líneas de apoyo, fomento y desarrollo de la cultura en el país van a tener que dialogar no sólo con las estrategias y modelos de las industrias culturales, sino que también, sus actores, deberán aprender a manejarse y sostenerse dentro de un determinado campo de la política cultural. El objetivo principal de esta tesis, es proponer un análisis de estos fenómenos que permitan abrir nuevas entradas para el análisis del efecto de lo digital en el desarrollo de la música y también como insumo para la generación de políticas culturales que respondan de mejor manera a las nuevas necesidades de desarrollo local en este campo. El análisis de las formas en que las políticas públicas –entendiendo a estas como innovaciones sociales implementadas al complejo sistema de las industrias culturales en Chile,- afecta al diálogo artista-audiencia u oferta-demanda permite de alguna manera explicar cuanto de los fenómenos es artificial y cuanto una manifestación

espontánea del sector creativo. Esto no significa que las políticas culturales tengan la capacidad de instalar una virtualidad más o menos ficticia en un sistema cultural, sino que el sistema se adapta a variadas complejidades o formas de organización, es decir a un contexto socio-cultural que se manifiesta a veces como centros culturales, organizaciones sin fines de lucro, fundaciones y escuelas (personalidades jurídicas) y otras veces como colectivos, grupos de afición, movimientos no organizados, etc. que van permitiendo canalizar estas políticas culturales, lo que se analizará en la sección 4. Las secciones precedentes van a establecer el perfil general de la industria, tanto en la primera sección, donde se analiza el tamaño y el aporte de la cultura al PIB, como en las secciones que siguen donde se analizarán los dos modelos claves en la industria de la música tradicional como los eventos en vivo y la venta de fonograma y distribución de derechos. Una vez establecidas estas constantes, el análisis va a estudiar algunos casos que corresponderían a nuevos modelos de innovación local en la industria, profundiza en las percepciones subjetivas de los sujetos e interpreta con un enfoque de redes la estructura general del sistema musical en Chile.

1. Aportes de las AECC²⁶ al PIB

Dentro de las innovaciones más importantes que se implementan a partir del año 2000 en Chile, enmarcado en las propuestas de los equipos del MERCOSUR, fue la realización de estudios que permitieran comparar, con bases estadísticas e indicadores cuantificables, las industrias culturales. Los Ministros de Cultura de los países del Mercosur invitados por el investigador argentino Octavio Getino se reunieron en Buenos Aires donde “aprobaron la realización de un proyecto de investigación sobre la Incidencia Económica y Social de las Industrias Culturales (IC) en la región, con vistas al mejoramiento de las políticas y la legislación y al establecimiento de sistemas de información sistemática sobre el sector.” (Getino, O., 2001, p. 1).

²⁶ Actividades Económicas Características de la Cultura

Estos trabajos lograron establecer localmente distintas fuentes de información, para el estudio sistemático de la cultura, además de combinar un diálogo teórico o cualitativo sobre los fenómenos de la globalización²⁷. Para la construcción de las metodologías se utilizaron modelos internacionales, los cuales se han ido desarrollando a partir de los sistemas de información cultural franceses en los años '60. En este sentido, el principal objetivo para los indicadores, es poder cuantificar el tamaño del sector cultural y más precisamente su aporte a la economía. Para poder demostrar el impacto de las industrias culturales y su incidencia en las sociedades latinoamericanas, ha sido necesario movilizar enormes recursos en coordinación con varios países, lo que ha permitido que el tema cultural se vaya insertando poco a poco en la agenda de políticas públicas en los países latinoamericanos. Para ello, el principal instrumento que permite, de manera simple, considerar su tamaño es el aporte al PIB del sector cultural.

Es así como, a través de la información proporcionada por el Banco Central se establece un marco teórico sobre las principales actividades económicas del sector cultural. Esta metodología presenta de inmediato algunas complejidades que radican en las formas de caracterización de estas actividades, donde el poco grado de desagregación de las categorías que la componen es un obstáculo para realizar observaciones más concretas sobre cada espacio y actividad cultural. El trabajo coordinado en ese momento por la división de cultural del Ministerio de Educación, que luego pasa a ser el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, junto al Instituto Nacional de Estadísticas, lograron establecer un criterio apropiado para ese momento, estableciendo la categoría de Actividades Económicas Características de la Cultura o AECC. Sin embargo este criterio se ha debido actualizar considerando la introducción de nuevos bienes y servicios culturales en la cadena de valor de las actividades creativas. El indicador que se construye a finales del siglo XX se compone por dos actividades: Actividades de edición, impresión y reproducción de grabaciones y Actividades de esparcimiento, donde son consideradas las actividades

²⁷ “La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana”, Martín Barbero, J. (2002), “La globalización imaginada” García Canclini, N. (1999), entre otros.

culturales y deportivas. Estos indicadores van a representar la matriz de los aportes de la cultura al PIB y por lo tanto van a significar el esqueleto sobre el cual se comienza a estudiar el impacto de la cultura como un concepto económico y como aporte al país. Esto no significa que estas actividades sean las únicas que se desarrollan en esta época, pero al menos van a actuar como motor de las políticas culturales que se establecen en esta época. Es importante destacar que la visión económica sobre la cultura que se establece en este momento va a tener un impacto significativo en las decisiones de política pública para la época y en un sentido estadístico va a ser el elemento principal para establecer la dimensión del sector.

Tabla 3: Aportes de las AECC al PIB en Chile

Aporte de las AECC al PIB de Chile

	Año	% AECC en el PIB	PIB Corriente*	AECC Corriente*	PIB real (base 1996)	AECC real (base 1996)	Crecimiento real PIB	Crecimiento real AECC
MIP-86 CIIU Rev 2	1990	0,9	9.245.504	83.209	18.971.822	170.746	-	-
	1991	1,0	12.100.475	121.004	20.388.622	203.886	7,5	19,4
	1992	1,1	15.185.438	167.039	22.167.119	243.838	8,7	19,6
	1993	1,2	17.974.917	215.699	23.276.485	279.317	5,0	14,6
	1994	1,2	21.395.185	256.742	24.860.796	298.329	6,8	6,8
	1995	1,2	25.875.727	310.508	27.779.975	333.359	11,7	11,7
	1996	1,3	31.237.289	406.084	31.237.289	406.084	12,4	21,8
MIP-96 CIIU Rev 3	1996	1,6	31.237.289	499.796	31.237.289	499.796	-	-
	1997	1,6	34.722.636	555.562	33.300.693	532.811	6,6	6,6
	1998	1,7	36.534.873	621.092	34.376.598	584.402	3,2	9,7
	1999	1,7	371.643.386	631.794	34.040.584	578.689	-1,0	-1,0
	2000	1,8	40.436.215	727.851	35.533.416	639.601	4,4	10,5

* Se refiere a precios nominales de cada año.
Todas las cifras están en millones de pesos.

Fuente: Departamento de Cuentas Nacionales, Banco Central de Chile.

Fuente: CNCA, 2003, p. 36

El aporte que realizan las AECC al PIB entre los años 1990 y 2000 (alrededor de un 1,4%) no es menor si se compara con el aporte que realizan otras industrias como la pesca, consideradas estratégicas para la época, que en el año 1996 aportan un 1,3%²⁸ (CNCA,

²⁸ Si bien el aporte de las AECC es bajo, el hecho de que una industria como la pesca bordee las mismas cifras, dan cuenta de la importancia de esta industria al PIB nacional. Para el mismo año (1996) pueden encontrarse las cifras de otras industrias como Agropecuaria (4,5%), Minería (7,1%), Industria Manufacturera (18,7%), Electricidad, Gas y Agua (3%), Construcción (10%), Comercio, Hoteles y Restaurantes (11,9%),

2003). Esto significa que esta industria que no era considerada antes como una industria propiamente tal, va a tener un efecto en el empleo y en la economía a nivel nacional. La lectura que se hace en ese entonces es que, la importancia de las industrias culturales en Chile no sólo se sustenta en la capacidad que éstas tienen de actuar en el complejo de símbolos y representaciones, sino también en la manera en que forman parte de un complejo económico que fomenta un tipo particular de empleo basado en el trabajo creativo e innovador.

Probablemente los números más interesantes respecto a este fenómeno, son las formas en que las industrias culturales (AECC) han ido creciendo desde los años en que son estudiadas. Para el año 1990, éstas aportaron 0,9% al PIB y el año 2000 subieron al 1,8%. Sin embargo, las AECC, como indicadores de la actividad cultural se construyen a partir de indicadores que agrupan distintos elementos de la cadena, como se indicó anteriormente. Por la naturaleza del objeto y las diversas mutaciones que sufre el sistema, la información incluye actividades que van a ser muy diversas y que no van a representar una matriz lógica y estructurada, sino que múltiples fenómenos en el campo económico-cultural que no siempre se relacionan directamente entre sí, sobre todo a partir del siglo XXI.

El análisis de las actividades que componen las AECC de manera desagrupada, permite observar cómo, en la segunda etapa de análisis (1996-2000), las actividades de edición e impresión y de reproducción de grabaciones se mantienen estables, lo que explica que el crecimiento se produce en las “actividades de esparcimiento y actividades culturales y deportivas”. Los datos demuestran que la forma de crecimiento de estas industrias no es equitativa entre las actividades que la componen, sino que se manifiestan con más fuerza en lo que podríamos llamar el espectáculo (y en el caso de la música el concierto). Esta primera información viene a confirmar la discusión que se presenta a la opinión pública desde los años 90 en adelante, como la fractura que produce Internet en la transformación

Transporte y Comunicaciones (6,9%), Servicios Financieros (12,9%), Propiedad de la Vivienda (8%), Servicios Personales (11,3%) y Administración Pública (4,3%) (CNCA, 2003)

del sistema de comercialización de la cultura. y las formas negativas en que la “piratería” afecta la creación, producción y venta de bienes culturales sobre todo en las actividades de edición que son las más sensibles a este fenómeno. El Cuadro 4 a continuación muestra la diferencia en el crecimiento de ambas categorías que componen los aportes de las AECC al PIB nacional, dejando en claro que el fenómeno de “reducción” de la producción cultural tiene un efecto en un segmento particular de la producción cultural. Este análisis diferenciado permite comprender un fenómeno de reestructuración en las bases de la producción cultural que se enfocan más que nada en las “actividades”, entendiendo a estas como la difusión e interpretación de las obras, más que en el objeto y el producto de la obra en sí.

A partir del año 2003²⁹, comienza una desanimación del aporte de las AECC al PIB, lo que se explica por una caída abrupta de las actividades de edición (a la mitad) y una leve disminución de las Actividades de esparcimiento. Esto explica que para el año 2006, el aporte al PIB es de 1,1%, provocando un retroceso comparable al aporte de estas actividades al año 1991 según el aporte que hacen las AECC.

Tabla 4: Crecimiento de las AECC en Chile (1996-2000)

Actividad (1) / Año	22. Actividades de edición e impresión y de reproducción de grabaciones	92. Actividades de esparcimiento y actividades culturales y deportivas	Total AECC
1996	0,9	0,7	1,6
1997	0,9	0,7	1,6
1998	0,9	0,8	1,7
1999 (2)	0,9	0,8	1,7
2000 (2)	0,9	0,9	1,8

(1) Actividades según CIIU Rev. 3

(2) Cifras provisionales

Fuente: Departamento de Cuentas Nacionales, Banco Central de Chile.

Fuente: Poblete, P. (2009) según cifras del Departamento de Cuentas Nacionales, Banco Central de Chile

²⁹ Coincide con la adecuación de la base de comparación del indicador

La interpretación de estos datos puede presentarse de dos formas. Una que habla sobre las transformaciones más globales en el sistema de producción-reproducción de los bienes culturales y las formas de consumo y otra que habla sobre la naturaleza de los bienes culturales dentro del sistema económico en general. Esta segunda forma se manifiesta porque las actividades culturales son consideradas como bienes y servicios de lujo, lo que genera que las variaciones económicas en el ingreso de la población nacional, produzcan efectos negativos en las formas de consumo de estos bienes. Esta segunda interpretación podría explicar las fuertes variaciones que presentan las actividades a partir de los años '90 y que se manifiesta con mayor visibilidad inmediatamente después de la crisis asiática para el año 1998.

“Pensar que las actividades culturales son altamente elásticas respecto del ingreso nacional es coherente, desde una perspectiva de demanda, con el perfil de consumo que se asocia a dichas actividades. En otras palabras, se tendería a pensar que a medida que varía el ingreso, el consumo de bienes y servicios culturales debe modificarse en el mismo sentido pero en forma amplificada. Vale decir, cuando aumenta el ingreso, el consumo de bienes y servicios culturales aumenta más que proporcionalmente y a la inversa, cuando cae el ingreso deberíamos esperar que dicho consumo caiga más que proporcionalmente.” (CNCA, 2003, p. 37).

Desde esta perspectiva, el comportamiento económico que presentan las actividades culturales, tienden a seguir un comportamiento cada vez más decadente. Esto por ningún motivo significa que la cultura entre en una especie de decaimiento, sino que las actividades económicas que sustentan el análisis, sufren un deterioro natural basado en las formas de consumo y producción cultural propios de la época. Esto se debe principalmente a los cambios en las estructuras productivas que sustentan los análisis económicos para el periodo y que manifiestan un cambio estructural en la matriz productiva. Estos cambios van a tener una consecuencia directa en el área de la edición, impresión y reproducción de las obras, pero también van a evidenciar las nuevas formas en que comienzan a estructurarse los modelos de interacción y organización de la industria cultural en Chile. Estos modelos van a estar más cercanos a la interpretación de la cultura, basados en los

principios de relación, reagrupación y reinterpretación del consumo cultural, y van a estar alejados de los principios económicos de masificación y consumo tradicionales.

Tabla 5: Crecimiento de las AECC en Chile (2000-2006)

	Actividad (1) / Año	22. Actividades de edición e impresión y de reproducción de grabaciones	92. Actividades de esparcimiento y actividades culturales y deportivas	Total AECC
Base 1996	2000	0,9	0,9	1,8
	2001	0,9	0,9	1,8
	2002	1,0	0,9	1,9
	2003	1,0	0,9	1,9
Base 2003	2003	0,5	0,8	1,3
	2004	0,5	0,8	1,3
	2005	0,5	0,7	1,2
	2006	0,4	0,7	1,1

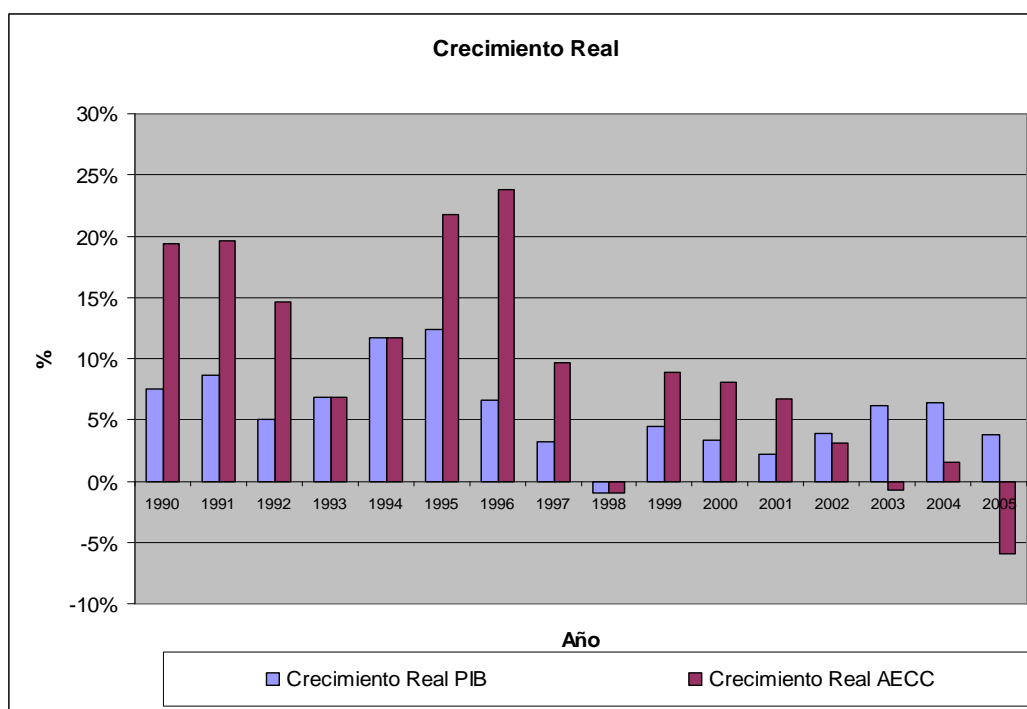
(1) Actividades según CIIU Rev. 3

Fuente: Departamento de Cuentas Nacionales, Banco Central de Chile.

Fuente: Poblete, P. (2009) según cifras del Departamento de Cuentas Nacionales, Banco Central de Chile

Es por esto que el análisis del crecimiento real, tanto de las AECC como del PIB, van a indicar una disminución de estas actividades como las de edición y reproducción, y que van a marcar un aumento en otras actividades como las presentaciones en vivo, que pueden a veces superar al crecimiento del PIB. Esto indica las fuertes alzas y también las fuertes caídas que se reflejan sobre todo a partir del año 2005 en la influencia de las AECC.

Gráfico 1: Crecimiento real del PIB y las AECC en Chile (1990-2005)



Fuente: Poblete, P. (2009) según cifras del Departamento de Cuentas Nacionales, Banco Central de Chile

En cuanto a la industria de la música, el análisis del aporte al PIB es complejo. Las actividades específicas en la cadena de valor contemplan la edición de fonogramas y los espectáculos. Podemos observar un alza de estos últimos desde 1989, a pesar de la baja entre 1996 y 1999. Estos datos complementan el argumento para la hipótesis de que los efectos de la crisis asiática tuvieron un importante y negativo efecto en el sector de las industrias culturales. Sin embargo, al observar el Cuadro 5, se puede comprender que esta baja se produce también y con mayor fuerza en las actividades de edición que bajan a la mitad en el año 2003, mientras las actividades de espectáculos siguen una baja paulatina. Esto puede explicar que la producción cultural por sobre las actividades de esparcimiento tienen un breve efecto de *retraso* en su actividad económica como consecuencia probablemente de las altas inversiones que se realizaron por parte de las grandes industrias en los años previos a 1998. Si bien estos indicadores permiten establecer una forma de interpretar el tamaño del sector, sus análisis van a estar siempre ligado a las fluctuaciones del mercado internacional de la gran industria de la cultura. Por lo mismo, lo que sucede en el entorno social de ésta va a quedar desligado del análisis. Es importante para ello depurar

los conceptos, lo que en el caso de la música significa analizar los dos modelos tradicionales de la industria: los eventos en vivo y la venta de fonogramas y distribución de derechos.

2. Música en vivo: conciertos y audiencias

El análisis de los distintos componentes que articulan el sistema industrial de la música, como los espectáculos y la venta de fonogramas con su respectiva distribución de derechos, permite describir el contexto económico en el que se desarrollan estas actividades. Además permiten definir nuevos indicadores para calcular el tamaño del sector y su especial forma de organización.

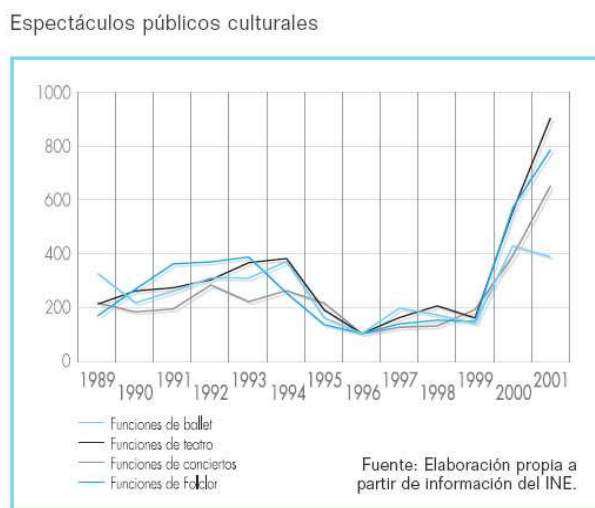
A continuación se presentan distintos gráficos representativos de este fenómeno que, si bien no pueden compararse entre sí, debido a las diversas fuentes de información utilizadas para su construcción, pueden ser utilizados como referencia para describir las tendencias en torno al desarrollo de la industria de la música en Chile. Entre los años 1989 y 2001, existe un crecimiento generalizado en los espectáculos públicos culturales que incluyen Funciones de Ballet, Funciones de Teatro, Funciones de Conciertos y Funciones de Folklor. Estos sufren una caída a partir del año 1994, pero se recuperan rápidamente a partir del año 1999, que según los datos entregados tienen un auge en el 2001. Con la llegada de la democracia al país en 1989 se abrieron casi de inmediato espacios para la presentación de obras y eventos masivos que cubrían la demanda de los artistas luego del “apagón cultural”. Sin embargo, la inexistencia de un modelo de gestión cultural local fue apagando poco a poco iniciativas que no se sustentaban a sí mismas. Al mismo tiempo, en el caso de la música, las grandes *major* una vez abierta las puertas del país, se establecieron fuertemente capturando la mayor atención de sus artistas extranjeros y abriendo oficinas locales de artista y representación. Estas oficinas locales, encargadas de capturar nuevos talentos, en muy poco tiempo invirtieron grandes recursos en producciones de artistas locales y otras veces

comprando catálogos completos como en el caso de EMI-Odeón con los catálogos de DICAP y otros. Las inversiones incluían contratos para grabar discos en el extranjero, giras internacionales, videoclips y prensa, seduciendo a la mayoría de los artistas nacionales. Esto provocó la saturación del sistema local, tanto en la demanda que se concentraba en los catálogos transnacionales como en la producción de obras locales concentrada en las oficinas de A&R. De esta manera el sistema local que apenas se comenzaba a formar, sufre una caída rotunda y para el año 1998 cuando se cerraron las oficinas de las *major* y se produjo la crisis asiática, ya no existía un sistema local que permitiera articular la demanda de espectáculos que habían dejado las primeras iniciativas hasta 1994.

Estos datos tienen una complejidad particular. Las fuentes de información categorizan las actividades de manera distinta. Entre el año 1997 y el 2000, el Informe Anual de Cultura y Tiempo Libre del INE reconoce los espectáculos no-deportivos como: Teatro; Conciertos; Recitales; Coral; Folclor; Ballet; Ópera; Circo, mimos y títeres; Festival de la Canción; Competencia de Bailes; Show. A partir del año 2001 ésta categorización se mejora logrando diferenciar los tipos de espectáculos, reconociendo específicamente a la música popular (Concierto de Música Popular) y diferenciándola de otros espectáculos como Danza Regional y/o Folclórica y Concierto Música Docta.

Debido a esta diferencia en la forma de categorizar los datos, para los gráficos de elaboración propia, se utilizaron las categorías entre 1997 y 2000 “Conciertos, Recitales y Festival de la Canción”. Entre los años 2001 y 2008, la categoría se reduce sólo a “Concierto de Música Popular”.

Gráfico 2: Espectáculos públicos culturales (1989-2001)



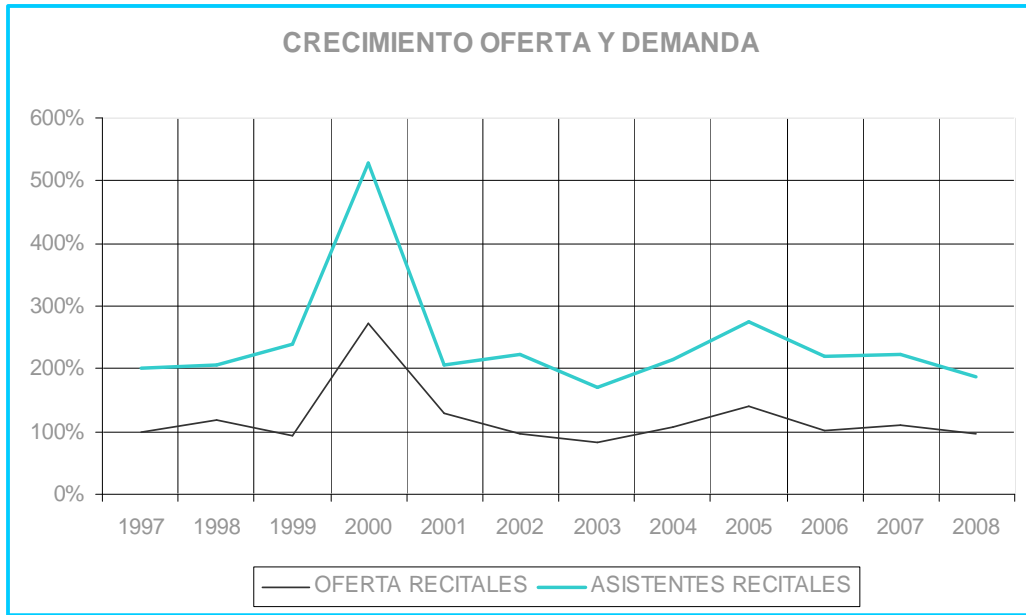
Fuente: CNCA, 2003, p. 36

Al analizar los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre es posible observar algunas tendencias en el crecimiento y la participación relativa de los espectáculos musicales en el total de “Espectáculos No-deportivos”. Si se comparan los crecimientos tanto de la oferta de conciertos como de la demanda a través del periodo de estudio, se puede observar la coherencia entre el crecimiento de ambas. Es decir el crecimiento de una afecta al crecimiento de la otra. Sin embargo al tomar como base el año 1997 se puede observar que el alto crecimiento producido en el año 2000 tiene como consecuencia una baja abrupta de ese crecimiento para el 2001 que se hace notar sobre todo en la asistencia a espectáculos (demanda). Esto puede deberse a distintas circunstancias, por un lado puede ser un reflejo de la elasticidad de la demanda de este tipo de espectáculos o bien puede deberse como consecuencia directa de la crisis asiática.

Más allá de las hipótesis explicativas, podemos observar que este crecimiento comienza a estabilizarse a partir del año 2004 en adelante. Esto puede deberse, al menos en parte, a que en ese año se promulga la ley 19.928 que crea al Consejo de Fomento de la Música Nacional y el Fondo de Fomento a la Música Nacional administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, esto significaría un nuevo aporte público a actividades

asociadas a espectáculos, conciertos y festivales que están incluidos en las líneas de financiamiento de los fondos concursables.

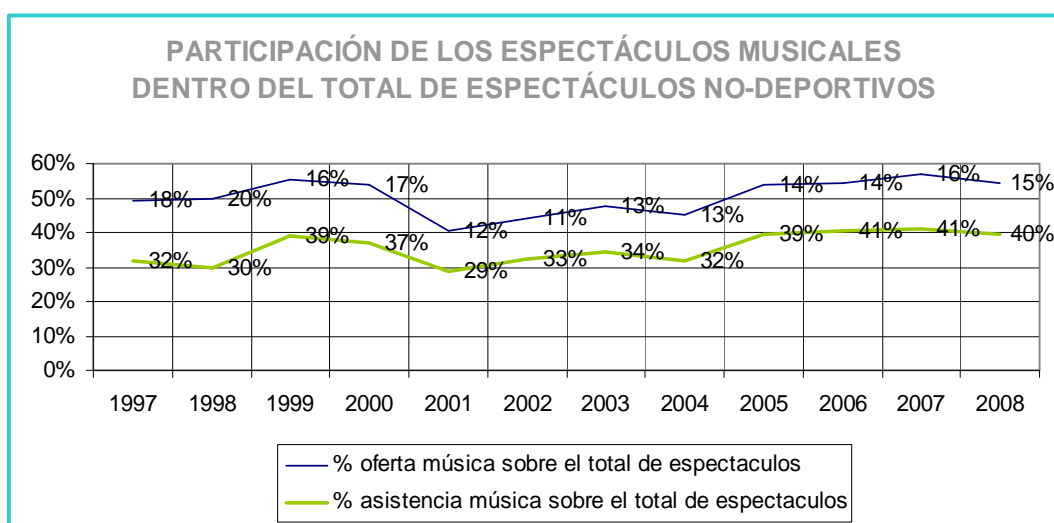
Gráfico 3: Crecimiento oferta y demanda de recitales (1997-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 1997-2008

Si observamos la participación de los espectáculos de música popular en el total de espectáculos, podemos constatar que si bien la oferta ha tenido bajas importantes, la asistencia ocupa un gran porcentaje del total y ha estado creciendo de manera significativa alcanzando más de un 40% para el año 2006. Estas cifras van revelando la importancia de la industria de la música al interior de las industrias culturales en Chile. Éstas han logrado un fuerte desarrollo sobre todo en su capacidad para la realización de espectáculos masivos y movilizar grandes cantidades de espectadores. Además revela que el sistema se encuentra mucho más organizado que en otras actividades culturales y fuertemente desarrollado. Tanto en los recursos técnicos como en el marketing y la publicidad se reflejan las grandes cantidades de recursos e inversiones que se movilizan generalmente desde los mismos países a donde van a parar las regalías.

Gráfico 4: Espectáculos musicales / total de espectáculos (1997-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 1997-2008

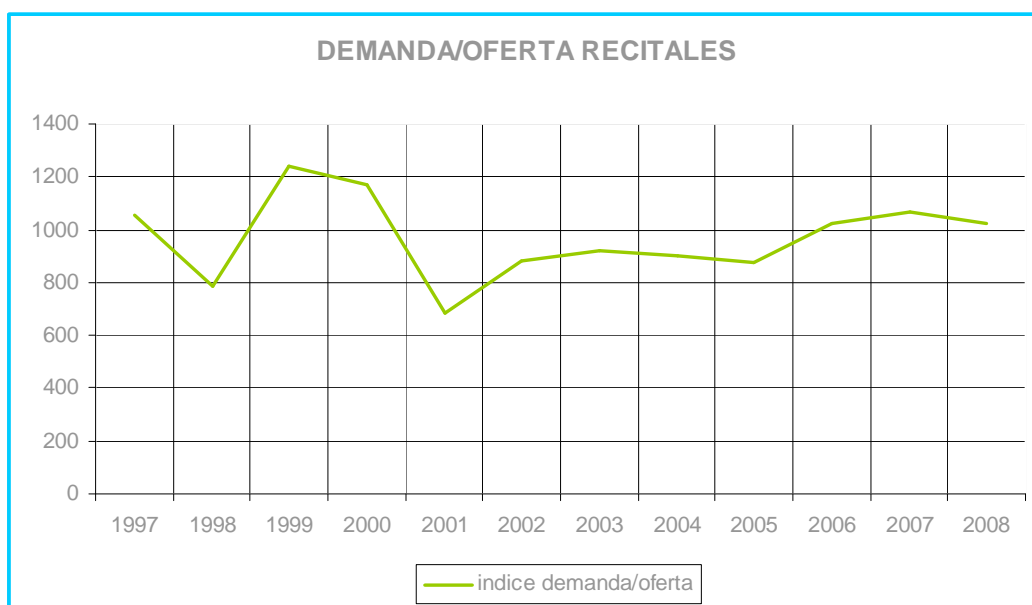
Un análisis interesante que puede desprenderse de este fenómeno es la relación entre oferta y demanda. Pensando en un modelo ideal donde los asistentes se distribuyen de manera uniforme entre el número de espectáculos musicales, se puede observar una curva similar a las anteriores aunque con ciertas particularidades. El Gráfico 4 demuestra de qué manera la demanda cae más que la oferta, particularmente en los años 1998, 2000, 2001, 2004, 2005 y 2008.

Este gráfico se construye dividiendo el número de asistentes por el número de conciertos de música popular y lo que viene a reflejar es que a menudo la baja de conciertos produce una subida en la cantidad de asistentes. Esto se produce principalmente por el auge de mega conciertos de artistas internacionales en el país, lo que puede ser graficado a partir de los datos aportados por las principales productoras del país³⁰. La función de las productoras de eventos es prestar todo el servicio técnico para la realización de espectáculos masivos. Su análisis permite no sólo identificar el número de espectáculos realizados, sino el año y sobre todo quién y dónde. Aunque este tipo de análisis sobrepasa las necesidades de esta

³⁰ Se consideraron para estos efectos los datos proporcionados por los sitios Web de las productoras DG Medios, T4F, Street Machine y Fénix Chile. Aunque se tiene conocimiento de algunos conciertos realizados por otras productoras más pequeñas, no se registraron por no contar con la información precisa.

investigación, es interesante destacar la posibilidad que dan estas fuentes de datos para realizar mapas que expliquen por ejemplo de qué regiones del mundo se produce la mayor influencia cultural a través de la música.

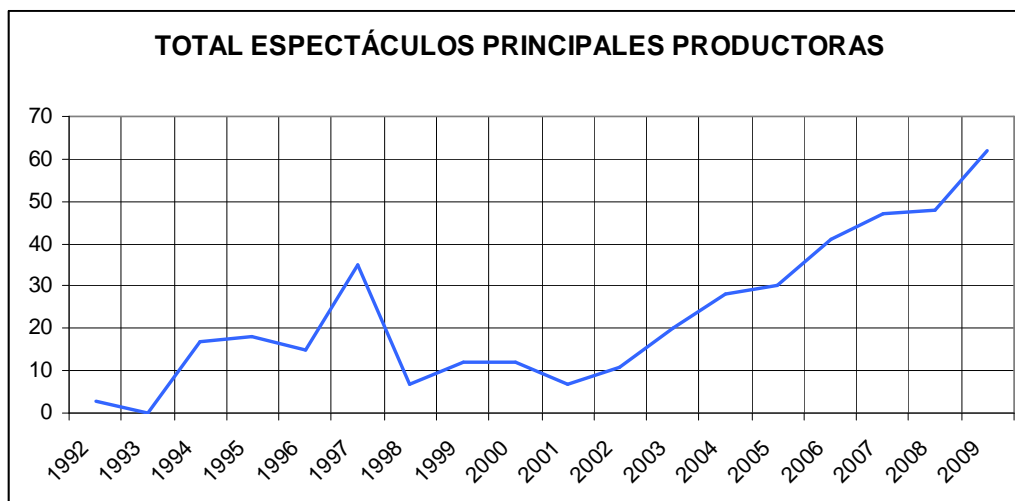
Gráfico 5: Demanda VS oferta de recitales (1997-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 1997-2008

El Gráfico 6 muestra de qué manera han ido creciendo los espectáculos musicales (de artistas internacionales). La baja producida entre 1997 y 1998 se debe a que la principal y única gran productora en ese tiempo (DG Medios) baja su cantidad de conciertos hasta desaparecer en el año 1999. Pero también que ese declive es amortiguado por la productora T4F (1998) y el nacimiento de otras productoras a partir del 2003 y la reactivación de DG Medios el 2002. Por otro lado, el crecimiento sostenido y estable que se aprecia en el Gráfico 5 (Demanda/Oferta) se debe a que a partir del 2004 comienzan a producirse grandes festivales de música (producidos principalmente por las grandes productoras) que agrupan a distintos artistas en un mismo evento, lo que produce una baja simulada en la cantidad de espectáculos (oferta) y un alza en los asistentes promedio.

Gráfico 6: Espectáculos de las grandes productoras en Chile (1992-2009)



Fuente: Elaboración propia a partir de datos entregados por los sitios Web de las principales productoras de eventos en Chile.

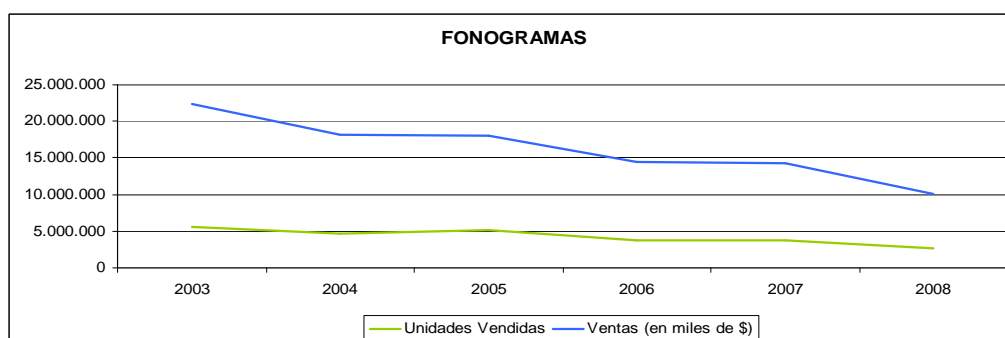
Algunas de las explicaciones sobre este fenómeno, se encuentran en las transformaciones propias que realiza la industria de la cultura para adecuarse a distintos tipos de demanda. Los festivales que agrupan a distintos artistas como podría ser un “compilado” en el sistema del disco es una fórmula probada en la industria y permite aumentar la demanda potencial captando de distintos ángulos al consumidor. Pero también es importante un elemento que se agrega en esa época a la cadena de valor, como son los sistemas de venta de tickets a escala nacional. Esto permitió que no sólo el público de Santiago asistiera a los espectáculos, sino de todo el país. Además, el encadenamiento productivo de estas empresas con el retail que es el sector que más crece en la década del 2000 en Chile, ha permitido que el sistema de ventas de entrada a conciertos se diversifique en múltiples formas de pago, utilizando el sistema de préstamos, crédito y bancos de las mismas multitiendas. Otras veces las empresas han optado por la venta a través de Internet, asociándose con otras empresas como PayPal, que permiten también facilidades de pago. Sin contar que las entradas a conciertos en el país son muchas veces las más caras del continente sudamericano, llegando a precios récord y la masiva llegada de artistas internacionales, permiten indicar que es un sistema de alto crecimiento económico y muy ágil. El problema de este sistema, es que la influencia o cercanía que tiene con el sistema de

creación local es mínima. Como sucede en los años '90 con la masiva llegada de las oficinas de artista y representación, el sistema está prácticamente saturado y no sólo eso, sino que muy endeudado. En el año 2010 con la masiva llegada de grandes espectáculos, festivales y mega conciertos, el espectador promedio aún está pagando parte de sus entradas. Cerca de un 80% de los artistas de estos mega-conciertos y festivales son artistas internacionales. Esto perjudica al sector local que es desplazado de estos eventos y sólo encuentra pequeños espacios de interpretación y creación en redes y espacios de comunicación local, distintos a los utilizados por los grandes artistas internacionales y con un grado de influencia mucho menor.

3. Fonogramas y distribución de derechos

En el otro lado del sistema económico de la industria de la música popular se encuentran los fonogramas y la distribución de derechos. Mientras el sistema de eventos en vivo está más ligado a la interpretación, éste sistema se liga más a las actividades de creación, por ende puede ser más representativo en identificar la estructura local de la música. Para estudiar esto se encuentran los datos entregados por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor que permiten identificar la relevancia o impacto en la industria. En el Gráfico 7 se puede ver cómo entre el año 2003 (año desde que se cuenta con los datos) hasta el 2008 se produce una baja considerable tanto en las unidades vendidas como en los ingresos por venta de fonogramas para la industria de la música nacional.

Gráfico 7: Unidades vendidas y venta de fonogramas en Chile (2003-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

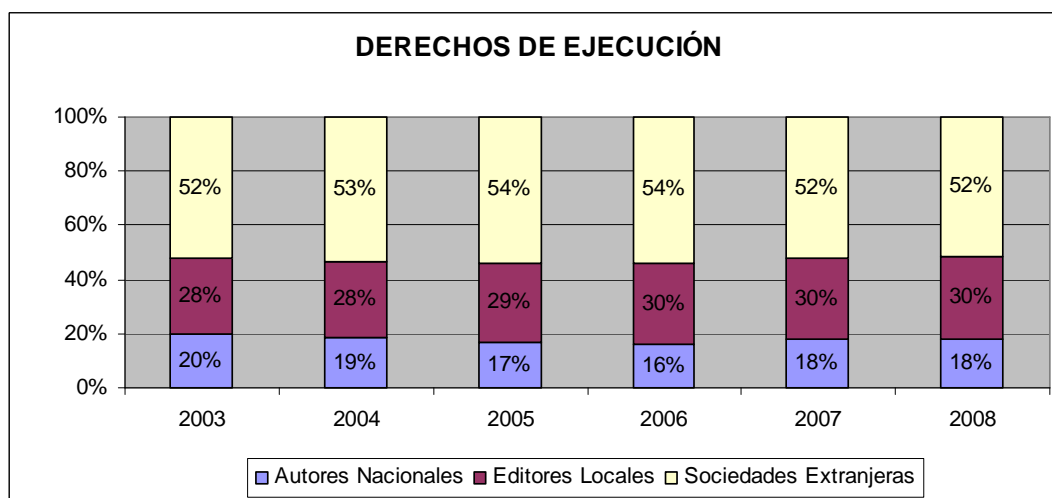
Esta baja en las ventas de fonogramas, complementa el análisis de los aportes de las AECC al PIB Nacional, donde se muestra una baja considerable a partir del año 2003 en las actividades de edición e impresión y de reproducción de grabaciones en general. Como se puede ver en la Tabla 5, el año 2002 el aporte de estas actividades era de 1% para caer a la mitad el año 2003 a sólo 0,5%.

Un análisis de los derechos generados a partir de obras musicales, ya sean los derechos fonomecánicos, de ejecución o conexos, nos demuestra de qué manera se conforma y que importancia tiene la industria de la música popular local frente a la internacional. En los siguientes gráficos se puede ver de qué manera evolucionan en los últimos años la distribución de derechos. Un primer análisis tiene que ver con la distribución general de los derechos que para los artistas y autores nacionales se concentra en los derechos fonomecánicos y conexos. Los productores y editores locales tienen una mayor participación en los derechos de ejecución y conexos, y las sociedades extranjeras en los derechos de ejecución y fonomecánicos.

El análisis temporal nos demuestra que estos derechos se mantienen más o menos estables a través del tiempo, salvo algunas variaciones parciales que pueden tener un alto grado de significación si se analizan las cifras absolutas. Por ejemplo, se produce un leve crecimiento en la participación relativa de los Editores Locales en cuanto a derechos de ejecución a partir del año 2004 (contra la participación de las Sociedades Extranjeras y en congruencia con una leve alza de los Autores Nacionales). Siguiendo esa misma tendencia, a partir del año 2005 se produce un alza significativa en la distribución de derechos fonomecánicos a favor de los Autores Nacionales que en 2005 representan un 41% y para el 2007 un 56%. Esta alza genera una baja para las Sociedades Extranjeras que, en 2005, representan un 58% y en 2007 un 41%. En cuanto a los derechos conexos, se produce un alza en la participación de los Productores y Sociedades Extranjeras que representan un

50% y un 1% para el 2003 y un 58% y un 4% para el 2008. Este crecimiento se produce en desmedro de los Artistas que pasan de un 49% a un 37% de participación. Esto puede significar por un lado que existe efectivamente un repunte en la industria discográfica local, es decir una mayor participación de los artistas en la producción fonomecánica. Sin embargo también estaría dando cuenta que los productores comienzan a tener una mayor relevancia en la gestión de derechos basados probablemente en la sincronización audiovisual producto de un alza en la creación y producción de obras de este tipo que requieren de la música. También puede decirse que se ha producido efectivamente una mayor producción local dentro de un sistema cada vez más organizado en el campo de la música, lo que explicaría la relevancia que comienzan a tomar las productoras en la gestión de derechos.

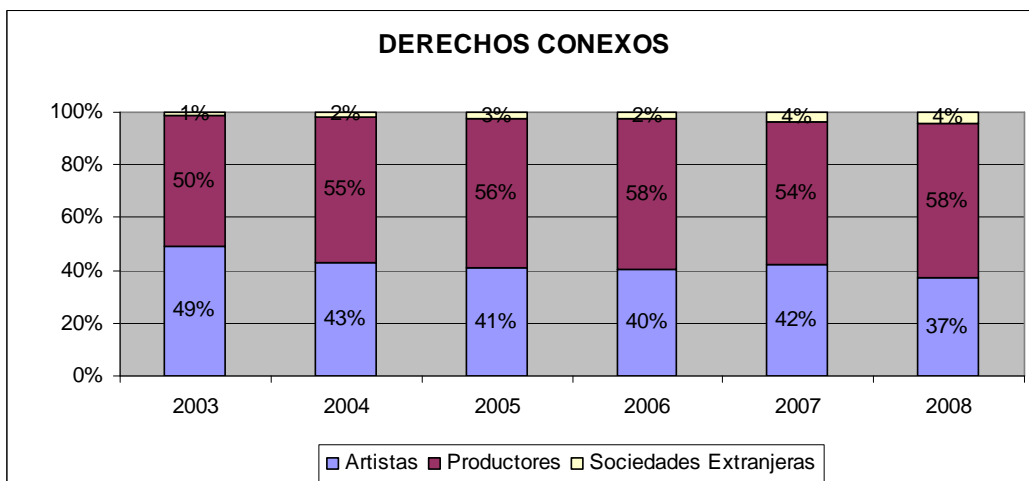
Gráfico 8: Distribución de derechos de ejecución (2003-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

En el caso de los derechos de ejecución, el único cambio es un traspaso de un 2% de los autores nacionales a los editores locales. Esto puede significar que los editores locales han logrado cierto nivel de organización en el sector local. De todas maneras este tipo de derechos es dominado por las sociedades extranjeras y es el que más regalías reporta y se refiere al derecho de autor ligado a la ejecución de las obras en cualquier soporte.

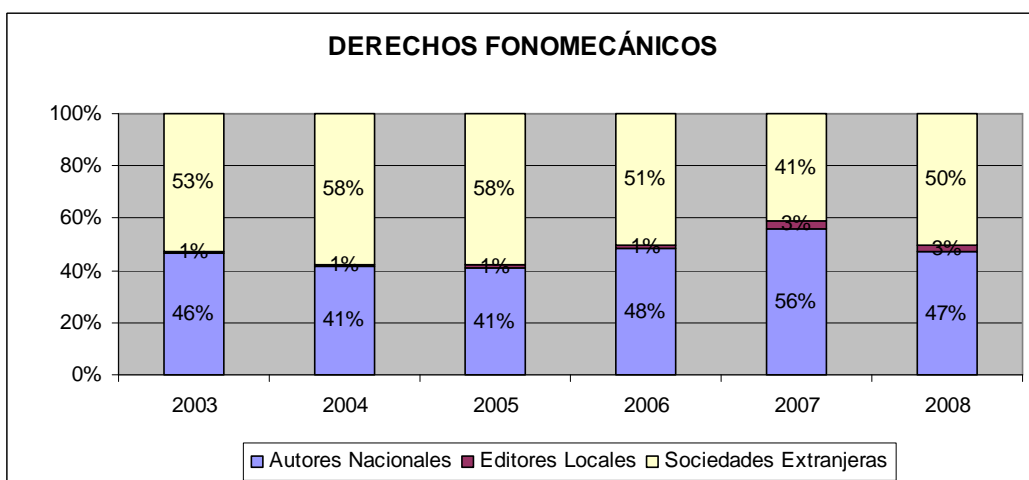
Gráfico 9: Distribución de derechos conexos (2003-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

Los derechos conexos forman parte de los derechos de autor y se enfocan en proteger al intérprete en la ejecución de una obra. Es por ello que la distribución está asociada a los artistas y a los productores. El aumento de la participación de productores estaría explicando este fenómeno de mayor grado de organización en la industria local.

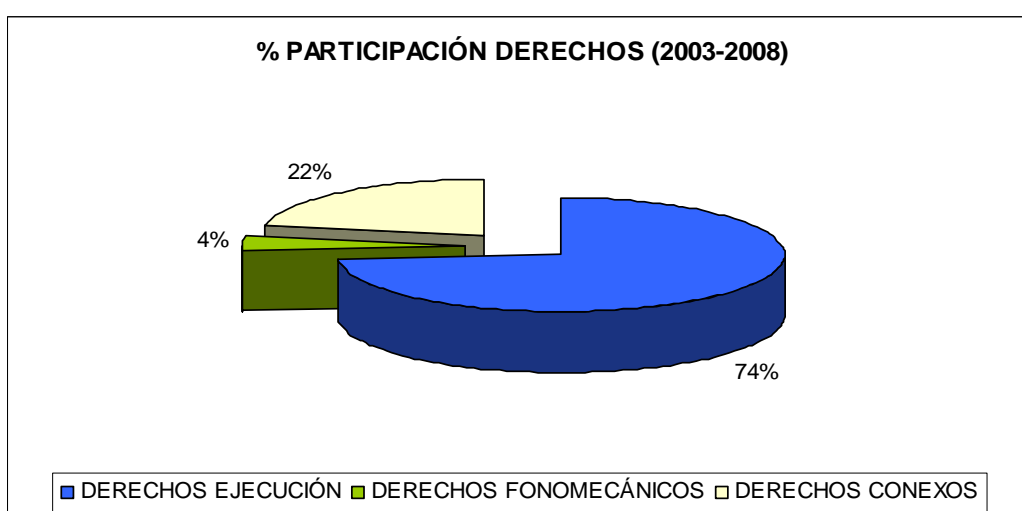
Gráfico 10: Distribución de derechos fonomecánicos (2003-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

En el caso de los derechos fonomecánicos, están destinados a retribuir al dueño de una obra para ser reproducida en un formato físico como CD, DVD, entre otros. La distribución de estos derechos demuestra que las sociedades extranjeras compraron el catálogo de autores nacionales a principios de los '90, siendo los editores locales desplazados de la distribución de este tipo de derechos. Además dejaría en evidencia la importancia de la música internacional en el sistema local.

Gráfico 11: Participación de cada derecho en el total (%) (2003-2008)

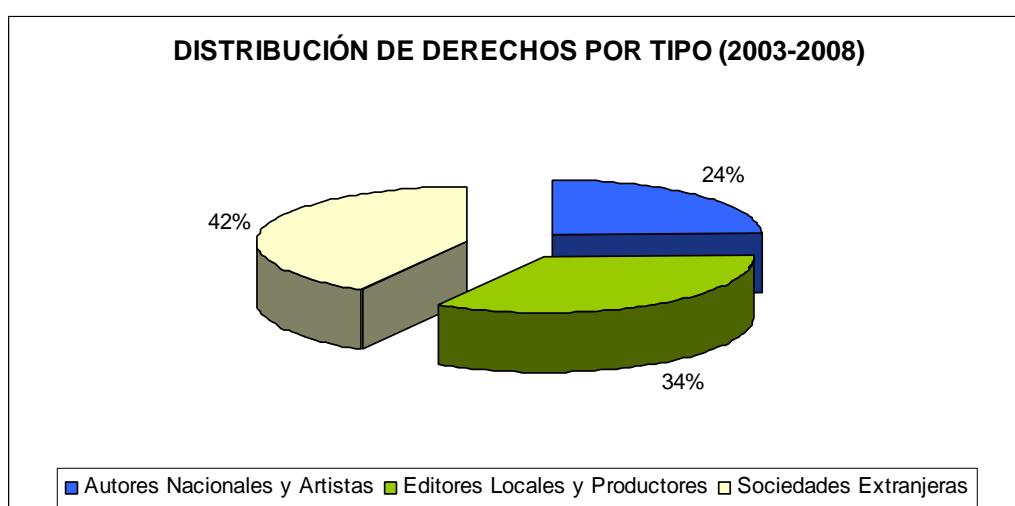


Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

El análisis del porcentaje de participación de cada derecho en el total de los montos distribuidos por la SCD, indica que los derechos de ejecución son aquellos que mayores recaudaciones producen, ligado al sistema de radiodifusión e industria de las comunicaciones y el info-entretenimiento. Es el derecho que moviliza a la industria fonográfica y el que mayores regalías representa para las sociedades extranjeras. Por otro lado, el gráfico da cuenta de la poca importancia de los derechos fonomecánicos que explicaría el decaimiento de la industria de edición y fabricación. También es posible intuir que el modelo por el cual la industria de la música transnacional se ha insertado en el país es hoy en día menos por el disco físico y más por otros medios como la radio y televisión.

Cuando se analiza la participación de cada agente en la distribución de derechos de acuerdo a las cifras recaudadas, esto nos indica que las Sociedades Extranjeras se llevan el mayor porcentaje (42%), luego los Editores Locales y Productores (34%) y finalmente los Autores Nacionales y Artistas (24%) como puede verse en el Gráfico 12. Esto se debe que las sociedades extranjeras se llevan más de la mitad de los recursos recaudados por derecho de ejecución.

Gráfico 12: Distribución de derechos por agente (2003-2008)



Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

Las cifras totales –alrededor de \$1.200.000.000 promedio anuales entre el 2003 y 2008- indican que evidentemente la recaudación de derechos es una fuente de financiamiento importante dentro del sistema de la industria de la música. Este modelo explica la forma que ha ido adoptando la industria de la música en Chile. Los datos muestran claramente que las sociedades extranjeras son las que más recursos generan, por ende son las creaciones extranjeras las que más son escuchadas. Los análisis de estos datos, van a explicar también la forma global de la industria tradicional de la música en Chile.

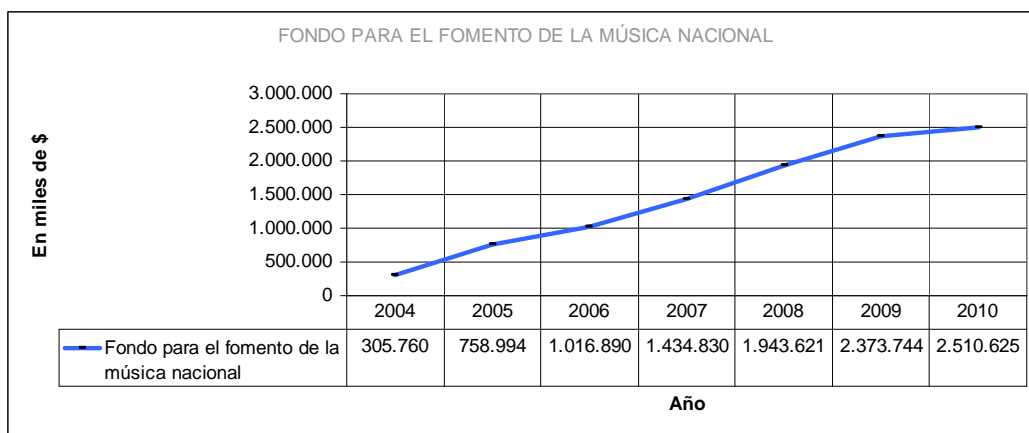
Existen también otras formas de financiamiento que se han implementado en la última década. Los recursos públicos en cultura y las fórmulas de financiamiento han permitido

actuar directamente con las organizaciones y creadores locales. Estos incentivos han producido sus propios efectos en la estructura local.

4. Aporte público y contexto actual

El 17 de enero del año 2004, se promulga la Ley 19.928, que crea el Consejo de Fomento de la Música Nacional y con ello el fondo de fomento a la música nacional administrada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. El aporte que realiza este fondo al sistema de la música ha ido en constante aumento desde su creación.

Gráfico 13: Evolución fondo de fomento a la música nacional (2004-2010)



Fuente: Elaboración propia de acuerdo a las leyes de presupuesto entregada por Dipres

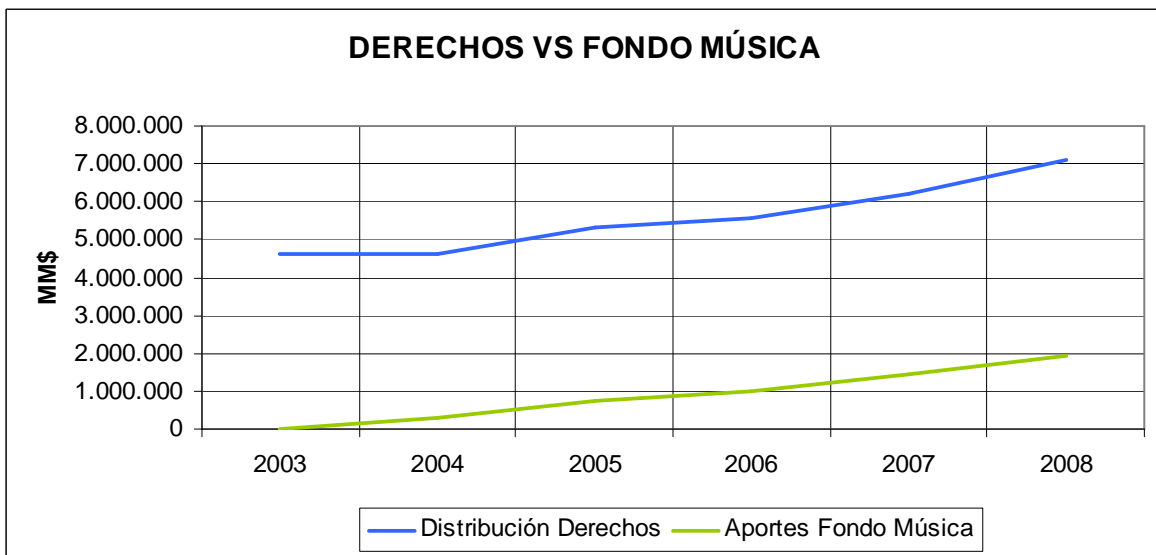
Al graficar y comparar el aporte que realiza cada fuente de financiamiento (Véase Gráfico 14.), es posible reconocer el crecimiento sostenido que han tenido durante los últimos años. Esto se refleja en una curva ascendente sin grandes variaciones. Sin duda que los aportes que realiza la economía de derechos es superior a los aportes de los fondos concursables, pero estos tienden a fomentar un tipo de desarrollo distinto dentro del complejo sistema musical.

“El gran tema son los fondos concursables, han ido haciendo mejoras, pero todavía no está resuelta la fórmula de la cadena total del proceso productivo, o tú creas para crear un disco, pero después quien lo escucha, o postulas para

distribuirlo, pero la creación te quedó ahí media a tres patas. No está bien completa, y falta todavía poner los énfasis, o quizás crear alianzas estratégicas, que efectivamente el consejo se dedique solo a la creación, que financie a buenos músicos, que se encierren en su pieza y creen una obra magistral, pero que acto seguido, que se sepa directamente a quien recurrir si quieres distribuir o producir en estudio.” (Entrevista a Encargada Programa Políticas Culturales CNCA, 2008).

En efecto el gran problema que producen los fondos al sistema de creación local, es su capacidad para insertarse y desarrollarse en un entorno productivo, lo que hace pensar a veces que su aporte no tenga un impacto real en el fortalecimiento del sistema local.

Gráfico 14: Distribución de derechos VS fondo de la música



Fuente: Elaboración propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

Dentro de los sistemas de financiamiento de la música popular, se puede apreciar dos claras tendencias: un decrecimiento sostenido de la economía de los fonogramas que se refleja en la baja de las unidades vendidas y las ventas en MM\$ (Ver Gráfico 7.) y que se explica también en la baja de las recaudaciones asociadas a este sistema (Derechos Fonomecánicos, ver Gráfico 15.). Además se aprecia un crecimiento sostenido de la economía de derechos de ejecución y conexos y aportes del aparato público canalizados a través del Fondo de Fomento a la Música Nacional. Considerando el total del aporte de estas dos fuentes de financiamiento (distribución de derechos y fondo de fomento a la música nacional), es

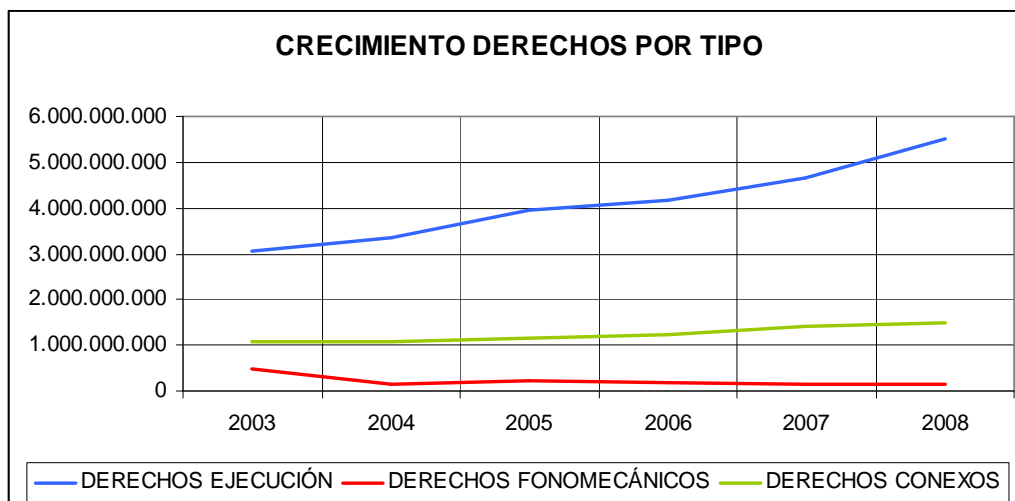
posible determinar que el aporte estatal a la música es de un 6% en el año 2004 y sube a un 21% para el año 2008. Si además se considera solamente los montos recaudados por artistas y autores nacionales en el total de la distribución de derechos, sumado al aporte estatal, éste podría ascender a un 21% en 2004 y un 55% en 2008. Si bien son indicadores parciales que deben ser más desarrollados, éstos podrían indicar que el aporte estatal a la música no es poco.

Por otro lado, en la economía de los espectáculos se producen fuertes variaciones que pueden reconocerse de la siguiente manera:

- 1996 (baja) 2001 (alza) espectáculos públicos culturales (Gráfico 2.)
- 1997 (alza) 1998 (baja) total espectáculos principales productoras (Gráfico 6.)
- 1999 (alza) 2001 (baja) demanda/oferta recitales (Gráfico 5.)
- 1999 (alza) 2001 (baja) participación de los espectáculos musicales dentro del total de espectáculos no-deportivos (Gráfico 4.)
- 2000 (alza) 2001 (baja) crecimiento oferta y demanda (Gráfico 3.)

Estas variaciones muy notorias dentro del sistema podrían explicar las variaciones que se manifiestan en los aportes globales de las AECC en el año 2003 cuando se ajusta la base de comparación y pasan de un 1,9% a un 1,3% lo que revierte además la tendencia de crecimiento que se había producido desde el año 1990 donde el aporte global era de 0,9% al 2003 que pasa a ser 1,9% y luego que baja hasta el 2006 donde el aporte es sólo de un 1,1%.

Gráfico 15: Crecimiento derechos por tipo (2003-2008)



Fuente: Elaboración propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

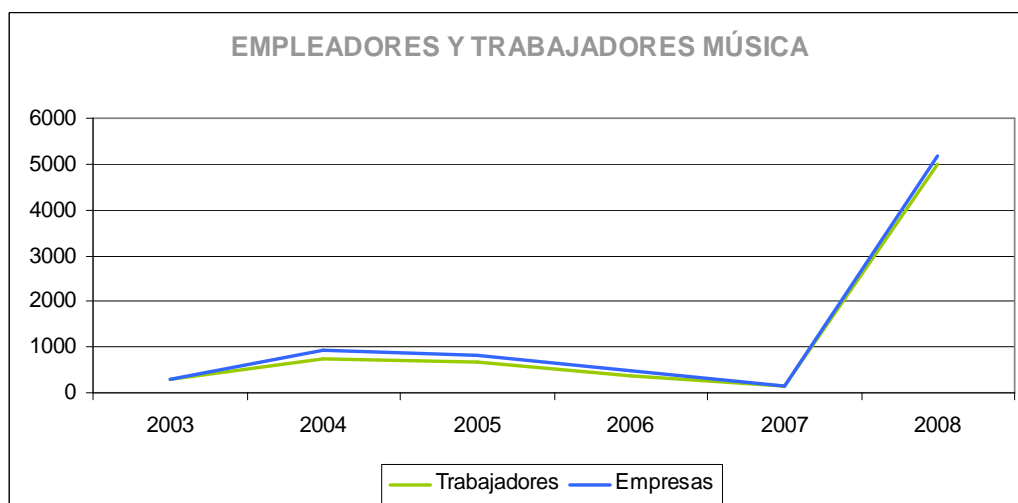
Es posible concluir que pese a las variaciones que muestran los datos económicos de los distintos modelos en la industria de la música, se puede observar un crecimiento desde la vuelta a la democracia. Este crecimiento que se va corrigiendo a sí mismo a través de los distintos modelos que siguen las tendencias mundiales de innovación va a verse reflejado en determinados entornos de producción y estarían confirmando al contrario de lo que podría pensarse, un crecimiento en la producción musical. El desarrollo, al menos como las estadísticas permiten analizarlo se inclina fuertemente hacia la música internacional y de los conglomerados transnacionales. Tanto las cifras de los eventos en vivo como de distribución de derechos y venta de fonogramas indican el tamaño de esa industrial global en Chile.

5. Prácticas musicales, empleo e industria

A partir del año 2003, el Informe Anual de Cultura y Tiempo Libre elaborado por el INE comienza a incluir informaciones transversales sobre empresas y empleo del sector cultural. Dentro del análisis –que incluye Artes Visuales, Artesanía, Cine y Teatro, Deporte,

Editorial, Esparcimiento, Medios de Comunicación, Música, Patrimonio y Turismo,- se puede ver como el sector va decreciendo a través de los años, hasta el año 2008 en que se incluyen a nuevos subsectores de la economía de la música³¹.

Gráfico 16: Empleadores y trabajadores de la música

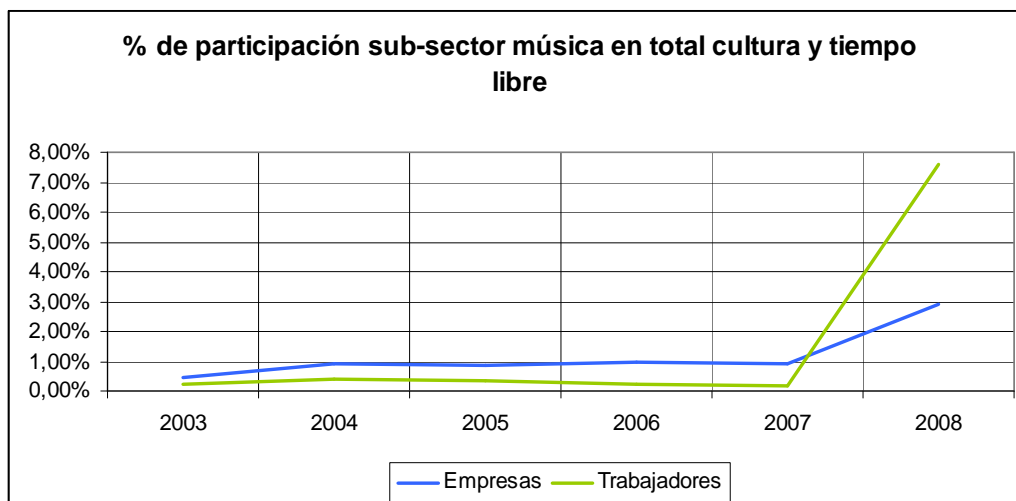


Fuente: Elaboración Propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

Este ajuste metodológico viene a demostrar no sólo que el sub-sector de la música es más grande de lo que se había analizado anteriormente, sino también, que en las cifras globales del sector de Cultura y Tiempo Libre, la música ocupa un porcentaje más relevante: de un 0,44% en 2003 a un 2,91% en 2008 en cuanto al número de empresas relacionadas a la música y de un 0,24% a un 7,61% en cuanto a trabajadores.

³¹ En el **2003** éste incluye fabricación de instrumentos de música; fabricación de discos, cintas magnéticas, casetes; casas de música, instrumentos musicales, discos, radios, televisores, etc. Para el año **2008** se transforma quedando así: Incluye fabricación de receptores de radio y televisión; fabricación de equipos de reproducción de sonido; fabricación de discos, cintas magnéticas, y cassettes; fabricación de piezas y accesorios para radio, televisión y otros del grupo; fabricación de instrumentos de música; casas de música, instrumentos musicales, discos, radios, televisores, etc; fabricación de componentes electrónicos; fabricación de receptores (radio y TV) aparatos de grabación y reproducción (audio y Video); fabricación de instrumentos de música; venta al por menor de artículos electrodomésticos y electrónicos para el hogar. Este ítem ahora incluye el sector de actividad relacionado con Autores, Compositores y otros artistas independientes no clasificados en otro lugar.

Gráfico 17: Participación sub-sector música en total de cultura y tiempo libre (%) (2003-2008)



Fuente: Elaboración propia en base a los datos entregados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre, INE 2003-2008

Las cifras son claras y el aumento se debe principalmente a la inclusión de actividades relacionadas con “Autores, Compositores y otros artistas independientes no clasificados en otro lugar.” (INE, 2008, p. 105). Esto va a significar también que los trabajadores “independientes” en el sector de la música van a comenzar a tener una mayor relevancia dentro del sistema de la música en general y su participación en el campo de la cultura va a ser mucho mayor como se demuestra claramente en el gráfico anterior (Gráfico 17).

En el año 2001 un estudio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes muestra la distribución de los cultores individuales según el área artística que practican. El sector audiovisual, el que más congrega es seguido por la música cubriendo el 25,7% de los cultores a nivel nacional. Estas cifras complementan la hipótesis sobre la importancia que tiene actualmente el sector de la música dentro del complejo campo de la cultura en Chile.

Dentro de las prácticas musicales se reconocen distintos sub-sectores de acuerdo a la naturaleza de la música y el tipo de práctica reconocida. En cuanto a la naturaleza de la

música, ésta corresponde a la “Música Popular Internacional”³². Las prácticas reconocidas de acuerdo a este subsector son Agrupaciones, Intérpretes, Cantautores, Escuelas y Talleres y Compositores.

Tabla 6: Distribución cultores individuales según área artística

Distribución cultores individuales según área artística
(ver definiciones en glosario)

Área Artística	Total de cultores	Porcentaje
Música	3.651	25,7%
Artes Visuales ⁵	5.334	37,5%
Artes Audiovisuales	954	6,7%
Artes Escénicas	1.183	8,3%
Artes Coreográficas	680	4,8%
Literatura Oral y Escrita	1.946	13,7%
Área Transversal ⁶	474	3,3%
Total	14.222	100%

Fuente: Cartografía Cultural de Chile, 2001.

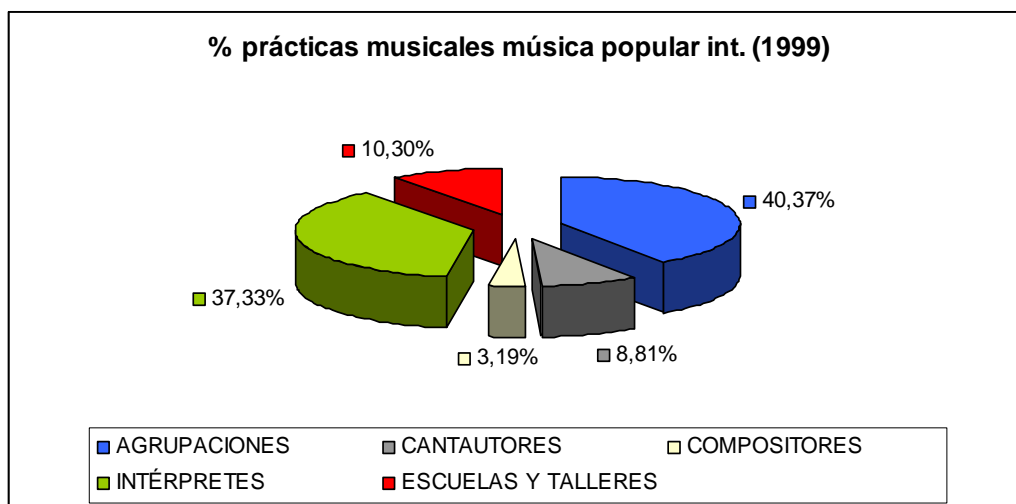
Fuente: Cartografía Cultural de Chile, 1999

Al analizar estos datos, es posible reconocer que las prácticas más comunes son las de Agrupaciones (40,37%) y la de Intérpretes (37,33%). También cobran importancia las Escuelas y Talleres (10,30%) y Compositores (8,81%). Estos datos complementan el análisis sobre un movimiento importante en el sector de la música, que tiene un modelo de comportamiento y formas de organización distintas a las tradicionales, por lo que los sistemas de registro han necesitado adecuarse a estas transformaciones. Las cifras indican que se ha producido un crecimiento importante en el sector creativo de la música, lo que apenas se observa ya que los sistemas de registro de la industria musical contemplan por ejemplo empresas que cuentan con más de 10 trabajadores, una realidad inexorable en el tipo de agrupaciones a las que se refieren los agentes, es decir grupos de música, bandas, creadores organizados sin ningún tipo de forma jurídica y bajo tipos de contratos muy diversos.

³² Los otros sub-sectores pueden ser reconocidos como “Música Docta” y “Música Folklorica”.

De cualquier forma existen algunas fuentes de información que reflejan parte de esta tendencia. Un estudio del 2007 muestra claramente como las carreras relacionadas a la música ocupan el mayor porcentaje de oferta académica de carreras artísticas en el país. Esto se complementa con que existen al menos 13 escuelas artísticas que imparten talleres de música (CNCA, 2008).

Gráfico 18: Prácticas música popular internacional (%) (1999)



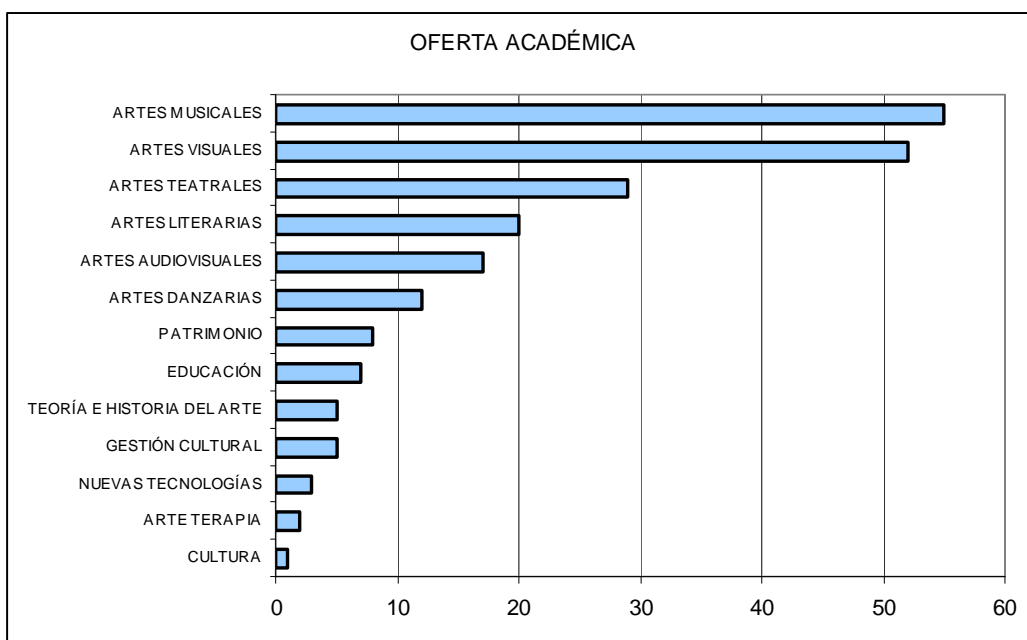
Fuente: Elaboración propia basado en los datos proporcionados por la Cartografía Cultural de Chile 1999

La oferta de carreras musicales es la mayor entre todas las artes (55) y le sigue las artes visuales (52), artes teatrales (29) y artes literarias (20). Esto explica tanto la relevancia relativa de la música entre las distintas actividades artísticas y también el nivel de profesionalización que está adquiriendo el sector, fomentando de manera masiva la institucionalización de los procesos de aprendizaje de la actividad y las competencias profesionales. Esto puede explicarse debido a que “la creciente industrialización que ha experimentado el área de la música popular (principal, aunque no exclusivamente) hace cada vez más indispensable manejar tecnología de punta.” (CNCA, 2004, p. 88).

Además se produce entre los años 2003 y 2008 un aumento de las Obras Nacionales Inscritas a la SCD y de los Autores Asociados. Este fenómeno indica que la formación

académica tiene un respaldo en la producción creativa nacional, que si bien no es posible en un análisis transversal determinar que ha ido creciendo en una misma proporción, si nos demuestra que la curva de impacto es hacia arriba y no hacia abajo.

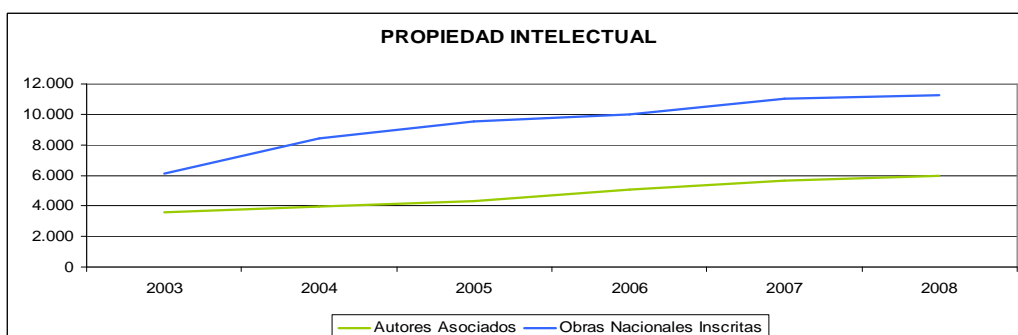
Gráfico 19: Oferta académica de carreras artísticas en Chile (2007)



Fuente: Elaboración propia en base a datos entregados por el “Informe Diagnóstico de la Oferta Académica de Carreras Artísticas en la Educación Superior Chilena”, 2007

El Gráfico 19 demuestra como la música (y también las artes visuales) tiende a concentrar la oferta académica de carreras artísticas, superando casi en el doble a la mayoría de las otras disciplinas y actividades relacionadas al arte. Esto quiere decir que la profesionalización del sector es un hecho y va a tener distintos impactos en el sistema en general.

Gráfico 20: Registros de propiedad intelectual música (2003-2008)



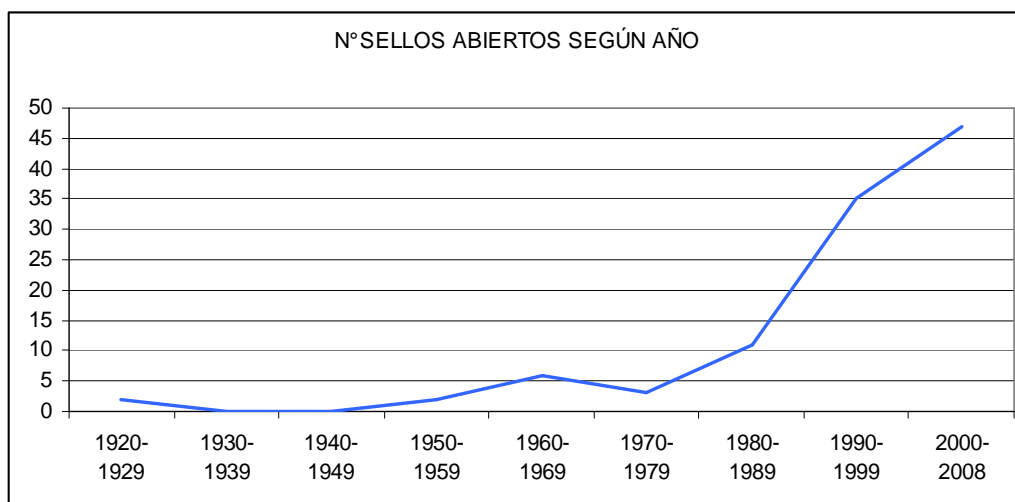
Las cifras anteriores respaldan esta noción sobre el fenómeno actual de la música popular en Chile, en la que ciertos modelos se han ido estableciendo en las últimas décadas y que es aún posible percibir en los análisis sobre todo de las nuevas formas de registro de la actividad. Pareciera que las transformaciones en los modelos globales de comunicación han afectado la forma en que los agentes del sistema se incorporan, a través de una relación más cercana con los cambios tecno-económicos y las formas de consumo. Estos cambios más generales que vienen apareciendo de manera masiva a partir de la década de los '90, tiene que ver sobre todo con el paso de la música-escritura al modelo música-digital.

Los agentes de la creación musical perciben un cambio fundamental producido por este sistema, que tiene que ver con la asignación de los recursos y las lógicas de organización social y jurídica distintas a las tradicionales. En este sentido, y compartiendo de alguna manera el sentido de una crítica en potencia, se evidencia un retraso en la estructura por la cual se organizan los roles y las responsabilidades en el sistema y con ello un detenimiento paulatino de los movimientos alcanzados desde mediados de los años '90.

“Para algunos de los músicos entrevistados uno de los principales desafíos de la acción estatal consiste en la dimensión jurídica que regula el campo cultural, sobre todo a partir de las transformaciones introducidas por el desarrollo tecnológico y la posibilidad de acceso a las creaciones por parte de creadores y audiencias. Esto implicaría la obsolescencia de algunos conceptos fundamentales que operan a nivel estatal, y que también fundamentan la labor de la SCD. En efecto, la concepción tradicional del derecho de autor es percibida como un obstáculo para el desarrollo de nuevas obras musicales. Por otro lado, también habría un desconocimiento del marco normativo respecto a las formas jurídicas de propiedad intelectual aplicables a la producción simbólica, lo que genera dificultades para creadores que no funcionen con las lógicas tradicionales de creación musical.” (Palominos, S., Farías, E. y Utreras, G., 2008, p. 107).

Si se analiza de esta manera las intenciones de organización que se generan en la creación musical en Chile, el año de creación de los sellos musicales es un antecedente muy claro sobre el cambio que se ha suscitado en el los últimos años.

Gráfico 21: N° de sellos musicales abiertos según año (1920-2008)



Fuente: Elaboración propia en base a los datos proporcionados por el portal musicapopular.cl

El Gráfico 21 da cuenta del crecimiento de emprendimientos enfocados en la organización musical. Los “sellos musicales” como una forma tradicional de nombrar a estas formas de organización de autores, artistas, intérpretes y gestores musicales, va a tener una gran relevancia a partir de la década de los '80, pero va a ser sobre todo entre los años 1990 y 2000 que el crecimiento se acentúa de una manera especial sin precedentes.

El crecimiento es evidente y aún sin interiorizarse en la calidad, capacidad y productividad de estos emprendimientos, el antecedente es claro y responde a la necesidad del sector cultural nacional de buscar formas de organización que permitan desarrollar la actividad de manera profesional. A partir de la década de los 80' el auge ha sido incesante e impactante. Desde la perspectiva del fenómeno cultural, conectado de distintas maneras a las realidades culturales y las transformaciones en la vida cotidiana de las personas, es interesante comprender la manera en que los agentes del sistema creativo se auto-representan.

6. Percepción sobre la creación y modelos emergentes

Existe una tendencia clara entre los creadores de una “nueva generación” (entre 25 y 40 años), a reconocer las transformaciones que se han producido en las formas de consumo y cómo estas transformaciones afectan a las formas de producción simbólica. Estas transformaciones no sólo tienen que ver con los cambios en el orden tecno-económico, sino en una adaptación de los mensajes a la realidad social que permiten cumplir con el objetivo de masividad que requiere una música destinada a lo popular.

“En las percepciones de los músicos miembros de la SCD el concepto fundamental es el de música popular, que opera como descripción de la producción simbólica que realizan y además constituye un horizonte hacia el cual aspiran orientar sus obras. Cabe destacar que, para los miembros de la SCD, el término música designa tanto las herramientas propiamente musicales así como la unión entre música y letras. Una música de carácter popular permite a los creadores asegurar la masividad y penetración de los mensajes de sus obras, y se distingue de otros tipos de música por no obedecer a criterios propios de algún grupo social en particular (...) sino que reflejaría y denunciaría la realidad de nuestras sociedades como un todo.” (Palominos, S., Farías, E. y Utreras, G., 2008, p. 91).

En este sentido es posible plantear la discusión sobre la forma en que el sistema económico en el que se desarrolla la música tiene un impacto político que ha sido descrito por el análisis musical o la crítica de arte en sus paradojas más evidentes. Como en los casos en que la letra forma parte de un texto no sólo político sino que ideológico la relación de la creación con la industria se evidencia problemática. Pero también en los casos de la música popular en un sentido estrictamente musical³³, donde la discusión sobre lo político radica en la validación de un estilo de vida, de un punto de vista o de una cotidianidad olvidada que intenta reconstruirse a partir de su experiencia simbólica, la relación con la industria se vuelve intermitente en la medida que ese discurso se vuelve obsoleto tras la incorporación de un nuevo estilo o moda. Es por ello que la música popular requiere de manera constante renovar las formas en que interactúa y genera el diálogo social, por lo que las restricciones en las formas de producción afectan al proceso creativo.

³³ Música *pop-soft*

“Esto es súper claro por ejemplo durante los años previos al cambio de gobierno grande que hubo en el `89 donde mucha gente tenía un discurso mayoritariamente de un sector. La gente se expresaba en contra de, mayoritariamente, porque los que estaban a favor estaban en el gobierno, entonces no necesitaban hacer saber su posición, esta era omnipresente. Entonces la gente que no estaba conforme, un gran sector de la población encontró en la música una forma de decirlo, o una forma de verlo reflejado.” (Entrevista a Productor Musical, Enero 2009).

La forma en que se genera el proceso creativo tiene al mismo tiempo consecuencias en las formas de organización de la música. No siempre las tendencias van a significar que el artista logre su objetivo. Es por esto que los músicos miran con recelo muchas veces las concesiones que realiza la industria para posicionar sus productos.

“Pertener a una escena es perjudicial en términos de creatividad, hacen que los grupos sean más estereotipados, como que pertenecen a un movimiento. (...) Me molesta un poco escuchar muchas bandas que se parecen a tantas bandas que existen, bandas de afuera. Así, esta banda es la versión chilena de los Red Hot Chili Peppers. Como que eso me decepciona.” (Entrevista Intérprete, 40 años, Enero 2009).

El debate por ende se basa en la manera en que se desarrolla el trabajo creativo, ya sea concediendo espacios como forma de acceder rápidamente a públicos previamente objetivados o bien manteniendo este proceso puro, apelando al criterio del público que los escucha.

“Yo creo que tiene que ver con eso, con darle un poco de calidad al asunto que estás haciendo. También es como un producto, porque si quieres seguir tocando, tienes que mostrar algo bueno. Eso es tarea de todos, de los dueños de los locales y de los músicos, que se preocupen del sonido, de la calidad.” (Entrevista a Intérprete, 40 años, Enero 2009).

Desde esta perspectiva, uno de los temas más relevantes es el estudio sobre las formas en que se conectan hoy el creador y el público y los modelos adaptativos que se han generado hasta este momento para lograr esta conexión. Las iniciativas que surgen a partir de esta relación son formas que representan muchos de los cambios y tendencias de la cultura como un fenómeno social y están relacionadas con las formas en que se produce la comunicación en la actualidad. Muchos de estos modelos que comienzan a ser obsoletos

van a abrir las bases para que las plataformas digitales se integren de manera cada vez más fuerte en la percepción y en los modelos de gestión musical.

7. Transformaciones del producto musical: disco

Las cifras más evidentes frente al fenómeno de transformación son las referentes al fonograma. El crecimiento negativo en las ventas demuestra una nueva forma en la relación de la creación y el producto cultural. Este fenómeno ha sido vinculado comúnmente a las prácticas de la piratería. Tanto en su primera forma de piratería análoga (duplicación y comercialización ilegal de discos), como de piratería digital (distribución ilegal de archivos en la red), han sido fuente de debate en los aparatos legislativos de los distintos países. Según un estudio realizado a jóvenes en el año 2008 “Internet y Cds son las principales fuentes para obtener música. La gran mayoría de los jóvenes no paga por su música. Sólo un 22% dice haber pagado al descargar por Internet y un 53% ha comprado CDs originales y un 16% ha pagado por música en su celular.” (CEU UNIACC, 2008, p. 48)³⁴.

Este cambio en las formas de consumo, ya sea legal o ilegal, demuestran que la forma en que se intercambia y se comunica actualmente la cultura y sus producciones simbólicas tienen una gran base en la red.

Según las estadísticas de distintos portales de música en línea, es posible encontrar más de 6.000 producciones musicales en formato mp3 y más de 15.000 agrupaciones. El registro sobre las prácticas musicales con base en Internet es complejo. El concepto mismo de música local pierde sentido y por ende es difícil dimensionar su impacto e importancia. Para los músicos el fenómeno digital forma parte de su vida cotidiana.

³⁴ Un estudio solicitado por la SCD indica que el 68,7% de los encuestados estaría dispuesto a pagar entre \$100 y \$1.000 por una canción (CEU, UNICACC, 2008), lo que significa que el sistema de financiamiento de la producción musical no está obsoleto, sino que el costo en el sistema tradicional de éstos es muy alto. Esto se debe principalmente por el costo que es asignado a la tienda física que alcanza el 44,5% del precio final de un disco. En el sistema digital las experiencias indican que el precio de una canción no supera los \$400.

“Yo siempre he catalogado mis canciones en discos, por el lado ordenado, como que responden a una época, a un determinado periodo. Las empecé a subir en Soulseek³⁵, ahí empecé, y después hacía copias artesanales, tiradas chicas, así como de 20, para regalar a los más amigos. De repente en tocatas, no me acuerdo cuando empecé a venderlos, pero ya como cuando me empezaron a preguntar, pero tiempo después, cuando empezó todo esto. Porque todo esto ha sido un proceso de que han aparecido cosas en Internet uno tiene que aprovecharlas.” (Entrevista Cantautor, 29 años, Enero 2009).

En este sentido el paso a lo digital sigue dos tendencias o continuidades que se presentan en el desarrollo de la producción musical de los últimos años. La música como parte de un sistema económico, es considerada como un bien semi-público que no se desgasta al ser consumido. Es por ello que el modelo ha sufrido siempre las complejidades de limitar la demanda como forma de establecer el precio. Esta limitación de la demanda ya sea en la cantidad de asientos para un espectáculo o la cantidad de discos disponibles en las disquerías, ha estado sometida a transformaciones en la tecnología. Es por ello, que la comercialización de la música comienza con la fabricación de instrumentos, las grabaciones en estudio y al mismo tiempo la comercialización de los medios de recepción. En una primera etapa, la masificación se realiza a través de aparatos de radio, que sintonizan con estaciones y antenas que reproducen y retransmiten la música previamente grabada. Luego de los sistemas de sintonización se crean los medios de reproducción, lo que inevitablemente conlleva a un nuevo modelo de negocio basado en la comercialización de los soportes de reproducción (vinilo, casete, CD). La formación de la industria de la música encuentra en este sistema su origen con el que hoy en día domina el mercado.

Bajo este contexto, la problemática sobre el cambio en la estructura del sistema basado en la obsolescencia de los formatos analógicos y con ello la estructura general de la industria tradicional de la música toma mayor importancia. Es por esto que los sellos musicales que abren en Chile entre 1960 y 1990 corresponden a subsidiarias de la industria musical

³⁵ NdA: Software Peer to Peer para el intercambio gratuito de archivos en Internet.

internacional las que a partir de 1998 clausuran sus departamentos de *A&R*³⁶ y con ello se produce un estancamiento en la renovación de la creación musical nacional. A ello, el sistema local responde en los '90 con la formación de una serie de iniciativas que buscan suplir las tareas que dejan las *major*. Esto significa una apertura masiva de pequeños emprendimientos, “sellos musicales”, que comienzan a operar con mayor fuerza en los años '90 (Ver Gráfico 21).

Este sistema sin embargo tiene un desarrollo local que desde una perspectiva histórica se relaciona con procesos creativos de larga data que están ligados a las transformaciones del sistema cultural general en la sociedad. Es posible reconocer al menos tres momentos o movimientos creativos que tienen un fuerte impacto en la actividad musical los cuales se relacionan de distinta manera con la industria musical (Ver Sección 4. Industria de la Música en Chile).

Este fenómeno sin embargo se comienza a estancar a partir de la segunda mitad de la década de los '90, debido principalmente al cierre de los departamentos de *A&R* encargados del repertorio local. Este fenómeno se produce en todo caso de manera global, y coincide con las transformaciones de la empresa musical como parte de un nuevo sistema de info-entretenimiento, donde el enfoque se basa más en las estrategias de marketing y venta que en la producción creativa. Es posible ahora dudar de las intenciones de las grandes empresas transnacionales de la música por acceder y monopolizar los catálogos locales. El decaimiento de la industria de producción y fabricación de fonogramas comenzó fuertemente a mediados de los años '90, pero es válido pensar que la industria ya anticipara esta situación desde mucho antes. Las grandes inversiones que realizó la industria en el sistema local en esta época, estaba más enfocado en controlar la demanda y la oferta que en un verdadero compromiso por levantar la producción local. Una vez que se hace evidente este decaimiento del disco, las inversiones cesan y comienzan a actuar prácticamente como

³⁶ Artista y Representación, también conocidos como Gatekeepers o “porteros” que definen los criterios de entrada a la industria (Getino, O., 2005, p. 12).

subsidiarias o embajadas culturales de los músicos y artistas internacionales con los que realmente trabajaban. De esta manera y monopolizando los contratos de los artistas locales, impiden que el sistema se desarrolle controlando completamente la cadena de producción a nivel nacional. Finalmente varios músicos de la época y personajes asociados a esta industria han reconocido el negativo efecto posterior que produjo una apertura total e irrestricta de estas empresas culturales en el país.

8. Nuevos modelos en la industria de la música: independiente y digital

Los efectos de los movimientos producidos en la segunda mitad del siglo XX y las múltiples transformaciones en la naturaleza de las industrias culturales y las transformaciones tecno-económicas que se registran con mayor frecuencia a partir de la década de los '90, generan un impacto en la industria nacional, que busca replantearse a partir de la segunda mitad de la década del 2000 a través de iniciativas cada vez más relacionadas al sistema digital.

Sin duda que el modelo que más ha persistido y el que ha dominado el sistema industrial de la música popular es la venta de fonogramas. Este modelo se mantiene en su paso al sistema digital con sus propias y múltiples adaptaciones. De acuerdo a la naturaleza del modelo de negocios, la venta-distribución-comercialización de producciones artísticas musicales, se pueden reconocer distintas iniciativas en el incipiente campo digital de la música en Chile. Las más relevantes se encuentran en el modelo de venta minorista de discos en línea, es decir, la utilización de la plataforma Internet para la comercialización de los productos musicales. Bajo este modelo de retail existen al menos dos casos en Chile³⁷ los cuales bajo distintos mecanismos distribuyen los discos a públicos masivos en el primer caso y exclusivamente de música chilena en el segundo. La barrera de entrada para los

³⁷ Feriamix y Suena.cl

músicos en este caso es la producción del disco físico. Otro caso similar es el de venta de música digital³⁸ (sin el soporte físico), bajo una modalidad muy parecida con distintas formas de pago³⁹, donde son comercializados los discos de artistas nacionales que son descargados directamente al computador personal.

Existen otros modelos basados en la red e integrados como medios de difusión o repositorios de música digital. Utilizando el modelo de portales Web⁴⁰ se establecen apelando a la masividad del sector musical generando bases de datos que son actualizadas por los mismos músicos como un servicio digital. El más común de ellos internacionalmente es MySpace.

El modelo de la difusión radial que en Internet es conocido como *streaming*, no se ha implementado de manera muy potente en Chile. Si bien la gran mayoría de las radios tradicionales mantienen una señal online por la cual transmiten sus programas, no existe el modelo de bases y repositorios de archivos de transmisión en línea. La gran diferencia entre un modelo y otro (de *streaming* y repositorio), está en la forma en que se establece la relación entre la música y la audiencia. Algunos modelos internacionales, como *Last.fm* o *Grooveshark.com*, utilizan complejos algoritmos para generar enlaces entre la música de distintos artistas basados en los gustos personales del usuario. En este sentido, el usuario interactúa con el sistema que se acomoda a los estilos y preferencias personales. En contraste el sistema tradicional de *broadcasting* que fija ciertas pautas y selecciona la programación musical de acuerdo a distintos parámetros como los *rankings* musicales que se generan de manera constante y a partir de encuestas para determinar las preferencias de la audiencia, este sistema basa su organización en los gustos personales de los usuarios. Este modelo de *broadcasting* que es el más común en Chile aún se encuentra en un proceso adaptativo, pero ya existen diversas iniciativas.

³⁸ Portaldisc.cl, Mimix.cl y Bazuca.com son empresas chilenas que realiza comercio minorista de archivos de música digital.

³⁹ Implementan los códigos de descarga.

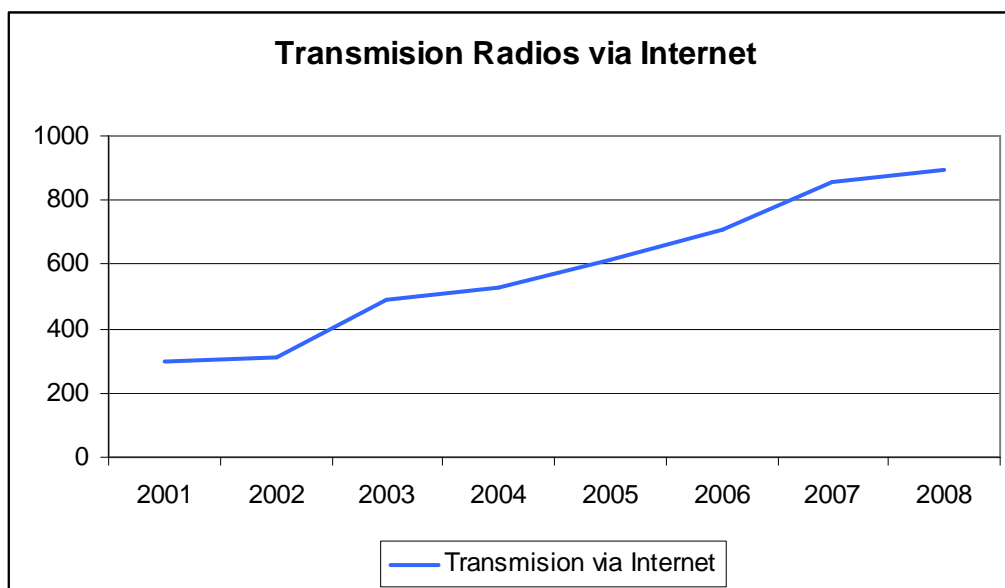
⁴⁰ Entre los chilenos o establecidos en Chile *bandasdechile.cl* y *tugartugar.cl*

El crecimiento de las radioemisoras que realizan transmisión vía Internet, ha sido notable desde el año 2001 cuando se comienzan a registrar los datos. Aunque en estricto sentido estos datos sobre *streaming* no pertenece directamente a la industria de la música popular, sino más bien al de la industria de las comunicaciones, este modelo en su evolución hacia los sistemas algorítmicos sí tiene un impacto real en el desarrollo de la industria cuando incorpora la capacidad de los creadores de intervenir ya sea subiendo sus canciones al repositorio o utilizando éstos como servicios de difusión. En el modelo tradicional de broadcasting, la integración vertical de estas dos industrias es más evidente.

“Para satisfacer la necesidad del consumidor de conocer el producto antes de efectuar la compra, la industria debe realizar grandes campañas promocionales y publicitarias. La presentación radial cumple aquí un papel fundamental, razón que explica el fuerte vínculo de integración vertical que con frecuencia se observa entre la industria radial y la discográfica.” (Katz, 2006, p. 21).

Sin embargo, en el sistema puramente digital (ya no como una extensión del broadcasting a la Web), el artista o creador, tiene la capacidad de intervenir individualmente en la disposición de sus creaciones en el repertorio ofrecido. En el Gráfico 22, es posible observar la evolución de este proceso adaptativo de las radios a su versión digital.

Gráfico 22: Transmisión de radios vía Internet (2001-2008)



Fuente: Elaboración propia en base a los datos proporcionados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre 2001-2008

Si bien es clara la tendencia de crecimiento en la digitalización de las radios, esto aún no supone un vuelco completo a las potencialidades que presenta el sistema digital para la creación local, sino más bien una extensión del campo de acción de las radios a los sistemas emergentes digitales. El paulatino traspaso al formato digital se complementa con un sistema que poco a poco ha comenzado a utilizar las herramientas de los sistemas digitales entre los cuales el modelo más común es el del *netlabel*⁴¹.

Un netlabel “es un sello musical que dispone su catálogo de manera gratuita a través de una página Web y cuyas obras usan licencias Creative Commons” (Noanoa 2: Encuentro de Netlabels, 2009). Para David Ponce, periodista y fundador del sitio Musicapopular.cl “el significado es literal. *Netlabel* es sello en red, y la red en este caso es Internet, un espacio que en los últimos años ha sido empleado por una serie de creadores para crear un nuevo frente de sellos de música en Chile.” (23-03-2009, D. Ponce, Emol Online).

⁴¹ Pueblo Nuevo es un netlabel chileno con un amplio catálogo de artistas.

Este tipo de organización es similar a los llamados sellos independiente. Mientras los primeros crecen y se multiplican en la red rompiendo fronteras geográficas, los segundos se establecen en el territorio y trabajan directamente con los músicos locales.

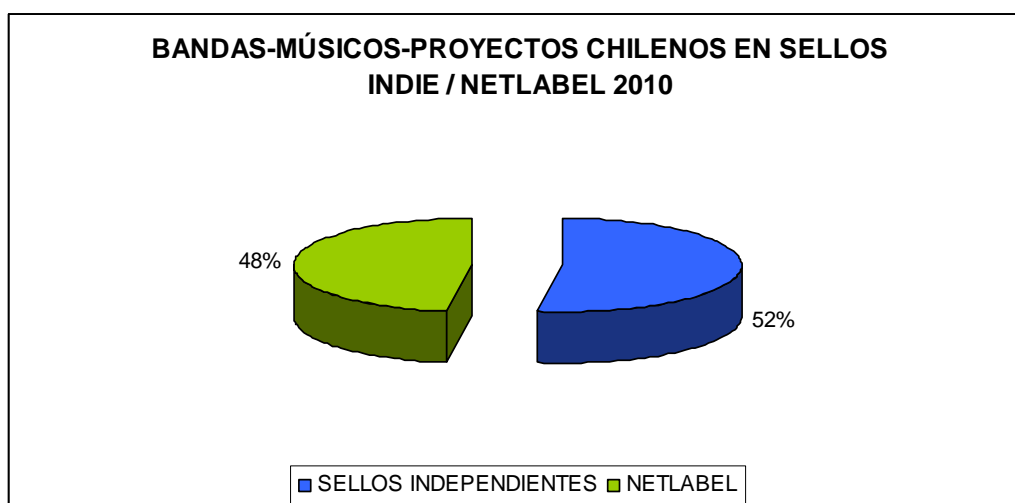
De más de 500 bandas, músicos y proyectos musicales registrados en el 2010, cerca de la mitad (52%) pertenecen a *sellos indies* y un 48% a *netlabels*⁴². El registro sin embargo es complejo. Los sellos independientes (definidos por su campo local de acción) muchas veces se complementan para especializarse en áreas específicas de la cadena de producción, por lo que los proyectos, los artistas o agrupaciones pueden relacionarse con más de un sello al mismo tiempo. En el caso de los *netlabel* sucede algo similar donde no sólo los proyectos se identifican con más de un sello, sino que los músicos forman distintos proyectos, los cuales pueden tener una finalidad inmediata como la producción de un disco –ya sea este compilatorio o solista- por lo que la continuidad de los “grupos” o “músicos” asociados es difícil de identificar. Además en este último modelo la forma que adquiere la producción musical combina procesos creativos únicos, remezclas y colaboraciones, lo que de alguna manera transforma la naturaleza misma de los productos musicales que tienden a aparecer y desaparecer, y a utilizar elementos creativos de distinta naturaleza (como los audiovisuales) para generar propuestas innovadoras⁴³. Por otro lado los sellos independientes mantienen y combinan el trabajo con las plataformas de Internet, utilizando los servicios que ofrecen los distintos emprendimientos, modelos de difusión y distribución. Estas alianzas que se producen en el sistema independiente y digital, tienen la forma de colaboraciones, utilización de servicios gratuitos y alianzas estratégicas. La finalidad de estos sellos es por lo tanto la unificación de la cadena de valor y de producción, con enfoques particulares según la naturaleza de los mismos. En este sentido es posible reconocer distintos modelos de sello según la naturaleza del trabajo profesional como la grabación en estudios, mezcla y

⁴² Los sellos catastrados corresponden a los siguientes. Sellos Independientes: Feriamusic, Sello Azul, Oveja Negra, Algo Records, Armonica, Quemascabeza, El Escarabajo, Potocodiscos, Vértice Records, Discos Tue-Tue, Sello Craving, Neurotyka, La Clave. Netlabels: 001 Records, Pueblo Nuevo, Paranoia, No Mucho, Jacobino Discos, Epa Sonidos, Impar, Glued, Modismo.

⁴³ Sobre todo en la música de estilos electrónicos combina muy frecuentemente el trabajo musical con el audiovisual.

masterización, producción gráfica-audiovisual, difusión, distribución, comercialización de los productos y producción de eventos.

Gráfico 23: Bandas, músicos y proyectos chilenos en sellos *indie* y *netlabel* (2010)



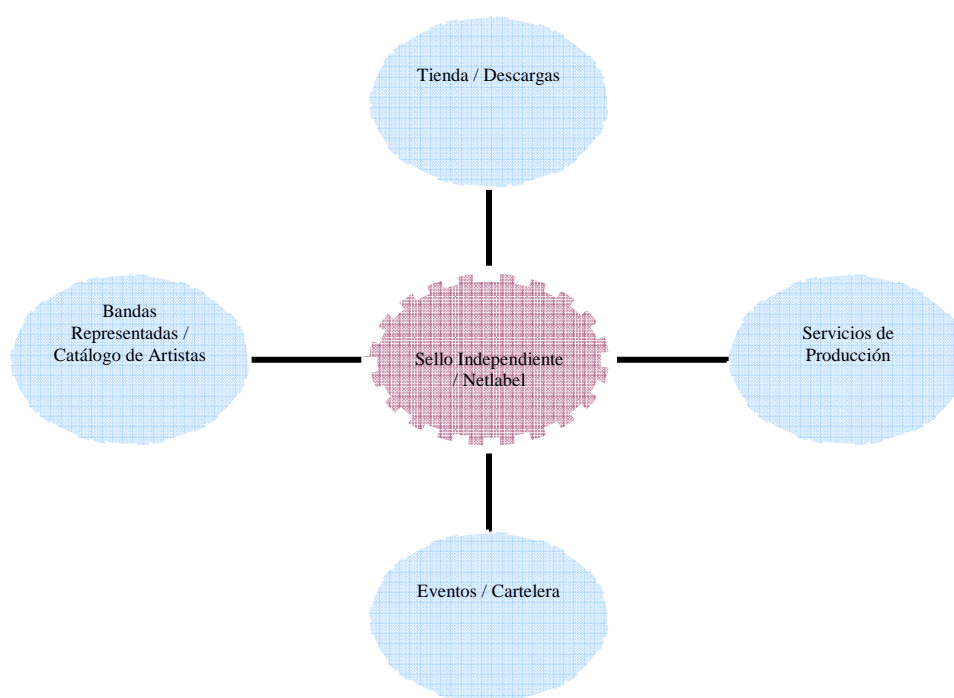
Fuente: Elaboración propia

Al estudiar las formas de organización de los sellos en Chile es posible reconocer una estructura común en estas empresas o emprendimientos. Generalmente mantienen un servicio de comercialización alternativo a las disqueras y un catálogo de artistas. Además muchos ofrecen servicios de producción musical y audiovisual además de producción de eventos, para lo que mantienen una cartelera activa. Esta fórmula de organización permite aprovechar al máximo las capacidades humanas, además de interconectar financieramente las inversiones que realizan los propios músicos que en la mayoría de los casos son “canjeados” por los servicios de producción. Los ingresos producido por los distintos modelos de comercialización son distribuidos de manera proporcional entre músicos y productores previo acuerdo entre las partes, que generalmente consideran el monto de la inversión y el tiempo de trabajo aportado por cada elemento.

La Figura 1 muestra el modelo en que se organizan los sellos independientes y los *netlabel*. En este modelo se puede apreciar una reinterpretación del sistema tradicional de

producción, difusión y circulación de las creaciones musicales, además de los servicios que ofrecen como productora. Generalmente estos sellos están basados en el éxito de uno o más proyectos musicales, los cuales sirven como ejemplo y tarjeta de presentación de las capacidades de gestión de estos emprendimientos. Cada “sello” va a estar enfocado en uno o más servicios de producción, algunas veces basados en las capacidades de comunicación de las ideas musicales y otros en la calidad de la producción audiovisual y gráfica para los proyectos musicales. Esto va a diferenciar en gran parte a las distintas “empresas” dentro del sistema que va a estar relacionado a la capacidad de sus recursos humanos. Otra fuente de diferenciación va a estar dada por el género musical en el cual se especializa cada uno de estos sellos, encontrando algunos dedicados exclusivamente a la música rock, hip-hop, bailable, y distintos subgéneros que dan cuenta de una sobre-especialización.

Figura 1: Modelo de organización de los sellos independientes y *netlabel*



Fuente: Elaboración Propia.

Existen además distintas iniciativas de fomento a la música que surgen en los últimos años como modelos de apoyo a la cultura. En este espacio se reconocen los centros culturales como la principal forma de organización jurídica, que aprovecha los fondos concursables,

fondos públicos y las donaciones culturales (Ley 18.985⁴⁴). Los efectos de estos modelos tienen un gran impacto en el complejo cultural en general, pero también y particularmente en la música tienden a apoyar las áreas de formación (talleres), espectáculos (eventos, concursos) y en la articulación de los distintos sectores artísticos con la gestión cultural a través de muestras y proyectos creativos.

Si bien existe una innumerable cantidad de centros culturales con mayor y menor incidencia en el sector musical, particularmente una organización al alero del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha encontrado un modelo de apoyo a la gestión musical desde el trabajo territorial⁴⁵. El caso de Escuelas de Rock que nace en Valparaíso y luego a través del CNCA se extiende a otras regiones, es un modelo que busca articular algunas de las prácticas y actividades en torno al desarrollo de la música, especialmente en la parte de la gestión donde se reconoce una falencia y un bajo grado de profesionalización de la actividad del manager.

“Una característica de esta área es el desigual desarrollo que se ha producido entre algunas especialidades de la industria, pues mientras los ingenieros y técnicos son trabajadores reconocidos y consolidados en el campo de la música, gran parte de los managers, cuando los hay, no han logrado establecer su actividad a partir de relaciones objetivas dejando de lado actitudes amateurs.” (CNCA, 2004, p. 43).

A través de un proyecto de capacitación, esta organización establece la primera “Escuela de Managers” en Chile en el año 2007, lo que puede ser interpretado como un esfuerzo a nivel institucional para la profesionalización del sistema en general como parte de una industria. Enfocado particularmente en la música popular de género rock ha implementado además talleres de instrumentos musicales, producción musical, producción de discos compilatorios y producción de eventos⁴⁶. La iniciativa ha incursionado en distintos modelos para el

⁴⁴ También conocida como Ley Valdés que regula el sistema de donaciones privadas con fines culturales.

⁴⁵ Hay que destacar que las organizaciones jurídicas reconocidas como centros culturales, son organizaciones territoriales registradas en las municipalidades de cada comuna.

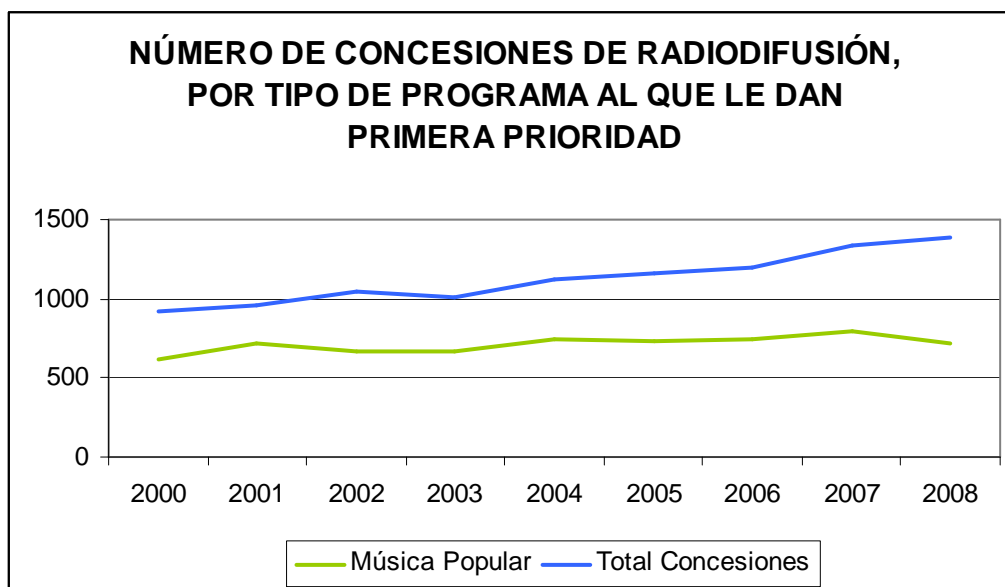
⁴⁶ Entre los eventos más destacados se encuentra Rockodromo y Rock Carnaza.

desarrollo del sector. Esta iniciativa demuestra cómo el sector ha ido encontrando espacios y apropiándose de recursos estatales para el fomento del sector.

9. Mediaciones en el campo de la comunicación

El campo de la comunicación también ha realizado un aporte sustantivo al desarrollo de la industria de la música. Ya sea desde los medios tradicionales como a través de las nuevas iniciativas basadas en Internet⁴⁷, tanto radios, revistas como programas de televisión se han sumado a la explosión creativa en torno a la música de los últimos años. En cuanto a la radio-difusión, del total de concesiones, la mayoría declara que los programas dedicados a la música popular se encuentran en primera prioridad (por sobre los programas informativos, deportivos, cultural, religioso y servicio público). Esta cifra se ha mantenido constante como se muestra a continuación en el Gráfico 24.

Gráfico 24: Número de concesiones de radiodifusión por tipo de programa al que dan primera prioridad (2000-2008)



Fuente: Elaboración propia en base a los datos proporcionados por los Informes Anuales de Cultura y Tiempo Libre 2000-2008

⁴⁷ Ver Gráfico 22.

En el año 2008 nacen dos iniciativas radiales que impactan directamente a la música local. Al alero de Iberoamericana Radio Chile, nace Radio Uno, y al alero de Grupo Dial nace La Perla del Dial. Ambas emisoras –la primera FM, la segunda AM y luego exclusivamente online- dedican la totalidad de su programación a la música chilena. El año 2007 comienza el programa televisivo al alero de Red TV, *Garage Music* que –utilizando la modalidad de los programas busca talento,- convoca a cientos de agrupaciones, bandas y músicos para el casting y luego concurso que se extendería hasta el año 2009 y que incluye giras nacionales con los músicos ganadores, todos sin ningún tipo de contrato con un sello musical (es decir proyectos musicales independientes). A esto se suman programas de televisión, documentales y concursos que son presentados en radio, televisión y periódicos y auspiciado por grandes empresas (que incluyen festivales, conciertos, etc.). Estas iniciativas han permitido a los músicos mantenerse en la actividad de manera mucho más constante, abriendo de cierta manera las barreras de entrada a la industria tradicional. Los músicos miran estas iniciativas con buenos ojos en su proceso de crecimiento profesional.

“Igual su fuerte es como online (sobre la Perla de Dial), porque como es AM. Yo sé que estuvo rotando un tema mío desde noviembre hasta ahora y lo van a meter a un compilado descargable, de hecho firmé una autorización y todo, por ejemplo la Radio Uno no me he movido y nadie me ha ofrecido, yo sé que esa radio depende de un busca talentos, el Marcelo Aldunate, una amiga suena ahí.” (Entrevista a cantautor joven, Enero 2009).

Estas iniciativas que se enmarcaron en los proyectos bicentenario para el fomento de la cultura nacional han tenido una gran relevancia, pero aun así (salvo La Perla del Dial) ha tenido una fuerte injerencia en la capital Santiago. La aparición de Internet ha dado una ventaja evidente a los medios independientes para establecerse. En este sentido se han abierto una serie de medios especializados en la red que han aportado al desarrollo de la música independiente nacional. Los medios en Internet cumplen la función de dar “vitrina” a los proyectos musicales. Muchas veces, los medios “tradicionales” leen lo que se publica en las revistas virtuales y prueban en sus propias páginas algo de la música nueva⁴⁸. Como

⁴⁸ Entrevista a periodista del medio Paniko.cl

la cobertura de éstos medios tradicionales es bajísima para la música nacional “independiente”, Internet se transforma muchas veces en un aliado para superar lo que David Beer llama “una cacofonía de voces compitiendo, que lloran en el viento”. Es justamente en este punto donde actúan estos nuevos medios digitales como forma de descubrir y difundir a las agrupaciones y proyectos musicales que nacen alrededor de las distintas organizaciones independientes. Muchos de los *netlabel* y sellos independientes mantienen acuerdos de difusión en los que intercambian productos como discos y entradas para conciertos que estimulan la difusión y con ello la asistencia a los conciertos de sus artistas representados. Esta modalidad ha permitido que las creaciones musicales logren ese grado de circulación que requieren para mantenerse vigentes gracias a que comparten criterios artísticos y musicales con los periodistas y encargados de estos medios. Aun así, estos medios digitales, también independientes, no logran ese grado de masividad que requiere la música para sostenerse económicamente, pero dan cuenta de la existencia de públicos sumamente especializados y objetivizados generalmente ligados a los jóvenes y a la cultura juvenil.

Por otro lado, y siguiendo la modalidad de la difusión en Internet, las redes sociales han permitido conectar al artista con la audiencia de manera directa. Utilizando estos medios, los artistas dan a conocer sus eventos y promueven sus sitios personales en los que muestran sus canciones y últimas actividades creativas e interpretativas. El impacto de estas redes ha permitido que se generen grupos de fans organizados a través de Internet que han comenzado a ocupar un rol activo en la difusión de sus músicos locales preferidos. Algunas de estas iniciativas incluyen la transmisión de sesiones de música en línea, la grabación de pequeños cortos audiovisuales de música⁴⁹ entre otras actividades.

Las cifras que muestran el aumento de las actividades musicales y las prácticas asociadas a este sistema, demuestran un potencial de desarrollo. Las múltiples organizaciones y

⁴⁹ Este modelo nace en Francia con el blog de cortos musicales llamado La Blogoteque. En Chile han surgido algunas iniciativas novedosas como Tocame En la Calle y La Vitrola.

emprendimientos musicales en el sector dan cuenta de la necesidad de que estos flujos culturales comiencen a extenderse en la sociedad. No se trata sólo de un fenómeno pasajero o una moda artística destinada a transformarse cuando aparezca la próxima tendencia cultural. Es un sistema en formación sumamente independiente que ha reconstruido poco a poco las bases de la cultura local en la música.

“El área de la música es uno de los campos que más han crecido, y a un ritmo acelerado, durante el último tiempo en Chile. El concepto de “industria musical” es recurrente a la hora de evaluar las transformaciones ocurridas en el área y las consecuencias que ello ha significado para las características laborales de este campo.” (CNCA, 2004, p. 43).

El avance de las tecnologías ha promovido no sólo la posibilidad de acercarse a públicos masivos a través del trabajo en la red, sino que la baja en los costos de equipos, fundamentales para la realización de este trabajo (equipos de amplificación, grabación y los software de edición), han permitido disminuir los riesgos económicos que conlleva este sistema, lo que permite al mismo tiempo fomentar el desarrollo de la actividad laboral de los creadores. Sin embargo existen aún complejidades para su desarrollo. Dentro del conjunto del sector cultural se pueden encontrar ciertos fenómenos en torno a la actividad laboral que se replican en la música. La informalidad del trabajo aún sigue siendo un tema de debate sobre el futuro desarrollo de este sector.

El sector cultural en general funciona de manera muy informal, y ello es reconocido por los trabajadores culturales como una falencia en el sistema laboral existente, pues se plantea que más allá de acceder a un contrato indefinido, es decir, de tener una estabilidad laboral que se concibe como muy difícil, sería necesario establecer cierta regularidad, tanto para asegurar la remuneración del trabajo realizado como para regular y objetivar las relaciones entre los distintos agentes del sector. (CNCA, 2004, p. 56).

Este fenómeno en particular, es fundamental para la subsistencia del sistema y en parte explica la irregularidad sobre la cual se construye el campo de la música popular en Chile. Si bien no es posible lograr el grado de “seguridad” laboral que podía verse en los años ’60 o a principios de los ’90, la regularidad del trabajo permitiría al sector generar propuestas

más ambiciosas consolidando un trabajo a largo plazo. De alguna manera, la informalidad de los emprendimientos musicales en los netlabel y sellos independientes, que justificarían la enorme cantidad de iniciativas que se producen a principios del siglo XXI, se solventaría por si solo si existiera un sistema sostenido de apoyo y fomento a la música. La “irregularidad” de los emprendimientos y la “inseguridad” en la gestión musical estarían apolillando al sistema en distintos aspectos

Las respuestas que ha encontrado el sector creativo frente a estas falencias, han sido buscar estrategias laborales que permitan mantener un cierto grado de constancia en la actividad. Frente a esta problemática pueden encontrarse estrategias de pluriempleo y multiactividad generalmente asociada a todo el sector cultural. Esto significa realizar actividades distintas a la principal (creación, interpretación, etc.), pero relacionadas íntimamente con ésta como forma de sustentar el trabajo creativo.

“Yo hago clases y covers, pero igual mi meta es que mi música genere en algún momento monto importante, que genere recursos importante, sobre todo por la cosa en vivo, aparte los derechos de autor con el tema de la radio que se genera un buen monto.” (Entrevista a cantautor joven, enero 2009).

Es por esto, que los músicos dividen su tiempo en distintas actividades laborales relacionadas en mayor y menor grado a su actividad principal lo que impide una dedicación completa a la creación o interpretación. Poco a poco este sector ha logrado estabilizarse al alero de estos emprendimientos musicales que aparecen y desaparecen con el tiempo. Por un lado, los músicos apuestan sus fichas en ideas creativas y diversas formas de acceder a públicos específicos por parte de diversos emprendimientos musicales y logran mantener una entrada y sustento en el tiempo, que aunque muy variable y muy inestable, logran posicionarse. Por otro lado es posible reconocer deficiencias en las condiciones contractuales en las que se desenvuelven los músicos –lo que se observa como un denominador común para el sector cultural- pero que en el campo de la música independiente adquiere mayor relevancia. Sobre todo aquellos músicos que no están ligados

a una organización, colectivo o sindicato, tienden a precarizar su trabajo, debiendo muchas veces acomodarse a las condiciones que imponen los dueños de los recintos y locales para interpretar en vivo, que incluyen pagos mínimos, canjes por productos al interior del local, hasta desarrollar la actividad de manera gratuita. Estas irregularidades se presentan sobre todo para las presentaciones en vivo, que se encuentra actualmente como un campo muy poco regulado que se manifiesta con mayor frecuencia en los circuitos independientes y fuera de Santiago. Esto produce en los músicos una sensación de desvalorización de su actividad y una percepción negativa sobre el reconocimiento que hace la sociedad a su labor creativa.

“Los bares creen que les estás haciendo un favor cuando estas tocando, te piden que toques covers, o sea música de otra gente, entonces ¿por qué tu no ser esa otra gente, porque no tocar música nueva? ¿Por qué no hacer que la gente vaya a ese bar a escuchar esa banda?” (Entrevista a intérprete joven, enero 2009).

Las realidades en el campo de la música son múltiples y muy variadas. Pueden reconocerse situaciones de músicos exitosos que les permiten desarrollarse y vivir parcialmente de la actividad y al mismo tiempo situaciones en las que el trabajo creativo está muy precarizado. Es importante por ende, lograr identificar los emprendimientos musicales exitosos y focalizar los esfuerzos de la gestión pública en fomentar la actividad. El esfuerzo de este análisis ha estado en reconocer las principales tendencias en este aspecto además de demostrar el contexto general en que se desarrolla la industria de la música popular en Chile; la percepción de sus actores, las demandas y oportunidades.

Principales Conclusiones del Estudio

Por medio del ejercicio teórico, histórico y analítico que se desarrolla en esta tesis, es posible llegar a diversas conclusiones sobre el sistema social actual que actúa en la música popular chilena. Sin embargo el alcance que estas conclusiones puedan tener, van a estar limitadas por el carácter exploratorio de esta investigación. Las evidencias que se presentan en el análisis del campo de estudios, se muestran a veces muy evidentes y otras veces un tanto difusas entremedio de otros procesos que afectan a la industria de la música popular. Si bien se ha buscado la rigurosidad en los resultados que arroja el estudio, es posible que muchas de las hipótesis que se plantean a continuación requieran una revisión más exhaustiva a las particularidades del sistema. Es importante plantear estas dificultades que se presentan como conclusión como forma de limitar el alcance de resultados que pueden llevar a interpretaciones erróneas sobre el campo de la música en Chile. En el proceso de generalización de los resultados, es posible encontrar al menos 3 fuentes de matización problemática que afectan al estudio social de la música en Chile:

- En primer lugar, es difícil saber si los movimientos económicos, detectados en la industria de la música en Chile, representan un cambio o una tendencia a largo plazo o bien son sólo un reflejo de un periodo particular. Esta problemática se genera a partir de dos causas: 1. la falta de información histórica sobre los movimientos económicos de la industria, 2. la inexactitud y retraso de los sistemas actuales para el registro de los movimientos económicos, que podrían no estar reflejando las dinámicas económicas actuales. Esta situación, dificulta el análisis en un periodo más extenso de tiempo (histórico) que permitiría identificar los vaivenes y los cambios económicos en la industria de la música de mejor manera. Es precisamente este desajuste teórico en los sistemas de registro, uno de los puntos a los cuales esta tesis pretende aportar.

- En segundo lugar, los resultados que arroja este trabajo de acuerdo a los objetivos que la dirigen, va a poner mayor atención en cómo los cambios del sistema afectan a un sistema emergente. Esto significa que muchas de las problemáticas aquí descritas se referirán a una parte de los agentes del sistema, en particular a los nuevos músicos. En este sentido, los músicos consolidados no se enfrentarán a estas problemáticas de la misma manera que los nuevos músicos y agentes en su proceso de integración. Es por ello, que muchas de las conclusiones de este estudio van a apuntar a resolver los problemas sobre las barreras de entrada al sistema.

- En tercer lugar, es problemático generalizar los fenómenos encontrados al territorio nacional. Si bien esta tesis pretende alcanzar ese objetivo, es necesario matizar las problemáticas que no se van a dar con la misma frecuencia y misma intensidad en todas las regiones, ciudades o comunas del país. El estudio no contempla una visión territorial del sistema de la música en Chile, aunque podría realizarse. Esta determinación por realizar un estudio a nivel nacional, tiene por objeto plantear el tema como un fenómeno extenso que comparte una misma estructura. Sin embargo, la información en estos niveles de desagregación es escasa y no permitiría en esta etapa de la investigación llegar a los resultados esperados.

Dicho esto, es posible abordar las conclusiones desde diversas perspectivas. En primer lugar, va a tener gran importancia las transformaciones que se producen en el campo de la música a nivel global y el efecto que estos cambios van a ejercer en el sistema local de música. En este punto también se da cuenta de la realidad nacional en su contexto histórico, que va traer diferencias en cómo estos cambios se adoptan en Chile frente a otros países del continente. En segundo lugar se aborda como conclusiones un diagnóstico sobre los nuevos modelos productivos que comienzan a operar a partir del siglo XX en la industria de la música y su pronta adaptación al sistema local. En tercer lugar, se plantean diversos modelos de análisis del sistema cultural y musical en particular, que sean un aporte para

nuevos estudios e investigaciones sobre este campo. Finalmente, se plantean sugerencias de políticas públicas que vayan en apoyo del sistema musical local para fortalecer sus capacidades productivas y mejorar los accesos y barreras de entrada.

1. Transformaciones globales, efectos locales

Las principales transformaciones en la industria de la música popular en Chile de la última década han seguido los cambios globales producidos en la industria transnacional de la cultura. La apertura de los mercados, la internacionalización de la oferta musical y los cambios en los modelos de gestión de la música, han tenido un efecto importante a nivel local. Las transformaciones que se producen en el entorno económico mundial a mediados de la década de los '90 van a tener un efecto directo en la creación y producción musical, generando una baja en el tamaño y participación del sector de la música. Sin embargo, este fenómeno que se observa perfectamente en la crisis asiática del año 1998, va a ser un reflejo de otros cambios producidos con anterioridad en el país, particularmente el retorno a la democracia y la apertura de los mercados.

El alto grado de desarrollo que habían adquirido algunas empresas musicales nacionales a finales de los años '70, se va a ver afectado por la dictadura militar y luego con la incorporación de las grandes empresas del info-entretenimiento al país. Muchas de las empresas que venían gestándose desde la década de los '70 van a sufrir un quiebre y un estancamiento a partir de los años '90 con la intervención monopólica de las empresas transnacionales de la cultura. Esto se va a reflejar en dos fenómenos particulares que se profundizan en los años '90: 1. El traspaso masivo a las empresas transnacionales de los catálogos musicales de los sellos independientes que funcionaban como continuidad de otros procesos culturales en los años '60 y '70 como "La nueva canción chilena". 2. La monopolización de los contratos de la nueva generación de artistas conocida como "El Nuevo Pop Chileno".

Con el regreso de la democracia, la apertura de los mercados y la globalización de la cultura, el sector de la música va a sufrir transformaciones derivadas de este sistema. Si bien muchas empresas culturales transnacionales contaban con casas de representación en Chile desde principios del siglo XX, la forma de apropiación que se produce junto con la vuelta a la democracia y la apertura de los mercados, va a ser muy distinta. La pronta apropiación de los catálogos históricos completos de los sellos independientes chilenos, que ya tenían muy poca producción y circulación debido a la dictadura, va a significar su quiebre final. De esta manera son eliminadas del sistema aquellas empresas nacionales de producción musical. Luego, el surgimiento de nuevas empresas de producción musical se va a ver impedido debido a la monopolización que hacen las empresas transnacionales de los nuevos artistas. Si bien en un primer momento la relación entre nuevas empresas independientes locales y empresas transnacionales operó como Getino indica en una “oposición funcional”, esto se va a ver desmentido con el quiebre en la industria global para 1998. Para Getino, la “oposición funcional” entre pequeñas (*indies locales*) y grandes (*major transnacionales*) empresas de la cultura consiste en la necesidad de la segunda (*major*) de los catálogos y el descubrimiento de nuevos artistas de la primera (*indie*). Sin embargo, en Chile esta oposición no se dio en estos mismos términos. Los sellos transnacionales monopolizaron prontamente los contratos de nuevos artistas que eran descubiertos por los sellos independientes nacionales. Con grandes ofertas y contratos suculentos, los artistas no dudaron en traspasarse rápidamente al sistema, muchos sin ningún tipo de contrato formal con sus sellos de origen. Esto en un primer momento, logró una expansión rápida del mercado, logrando posicionar a la música local en radio y televisión y con cifras históricas de venta para artistas nacionales. Esto va a resultar en una mayor creación y producción musical local hasta finales de los años '90. La estrategia empresarial de las *major* para la época, era la de abrir la mayor cantidad de departamentos de artista y representación (A&R) en mercados locales del mundo. Sin embargo con la crisis en la industria de la música que comienza a partir de los años '90 con la expansión de Internet y la masificación de la piratería y que se manifiesta paralelamente a la crisis

asiática del '98, la mayoría de estos departamentos desaparece y la estrategia de las *major* cambia. En Chile, al estar monopolizado los contratos de los artistas locales por estas empresas, la producción y creación musical cae. Los artistas reconocidos de acuerdo a los distintos contratos, no pueden producir fuera del sello *major*, y los sellos *indie* locales no cuentan con recursos para invertir en nuevos artistas, ya que finalmente la empresa *major* no invertiría en nuevos artistas y se mantendría con los catálogos históricos y aquellos que había logrado producir en la época de “bonanza” de los años '90. En este sentido, sería posible matizar el concepto extraído de Getino para el caso chileno como una “oposición dependiente”, en la cual la pequeña empresa aunque contraria a las decisiones económicas de la gran empresa, depende de sus inversiones para subsistir. Si en los años '90 se produce un fenómeno de bonanza, creatividad y producción en la industria de la música popular chilena, el periodo siguiente va a estar marcado por la inestabilidad y el decaimiento generalizado del sistema creativo musical.

2. Nuevos modelos

A partir de los cambios en la estructura y modelo económico de la industria musical global, producto de fenómenos como la digitalización de la producción musical y más fuertemente la piratería, se comienzan a gestar nuevos modelos productivos y de organización del sistema. Estos cambios que se comienzan a producir a principios de los '90, toman fuerza y se masifican desde el año 2000 en adelante. Diversas son las circunstancias y los fenómenos particulares que permiten que estos modelos crezcan y se masifiquen, pero es posible encontrar una matriz común para todos ellos: la globalización cultural. Dos modelos particulares van a ser los que expliquen estos cambios, la profesionalización del espectáculo y el evento en vivo y la emergencia del *netlabel*.

A partir de este nuevo milenio, la música va a adoptar una relevancia mayor en los conciertos, festivales y eventos en vivo en general. Esto va a significar la diversificación y profesionalización de nuevos agentes al sistema musical, además del fortalecimiento de un nuevo modelo de negocios. Si bien a partir de los años '90, se produce un alza en las actividades y conciertos de las principales productoras de eventos musicales en vivo que logran un *peak* en 1997, estos eventos decaen hasta principios del 2000, donde comienza una reinención del espectáculo y comienza un alza notable que se percibe hasta el día de hoy. Cabe destacar que esto no significa que la producción local crece, sino que las industrias transnacionales monopolizan en este momento, ese elemento de la cadena de producción. Este encadenamiento productivo entre las empresas transnacionales y las productoras de eventos locales va a beneficiar a la gran industria y a los artistas extranjeros con grandes espectáculos que monopolizan la interpretación musical local. Con esto podría establecerse tres tipos de monopolización de la gran industria en Chile para las décadas estudiadas: monopolización de los catálogos históricos, monopolización de los nuevos artistas y oposición dependiente con los sellos *indies* y monopolización de la interpretación musical. Cada uno de estos procesos se sucede cronológicamente en tan sólo 20 años. Este fenómeno no podría ser implementado a cabalidad sin un contexto económico favorable que lo sustente. En este sentido la industria transnacional encontró en Chile un soporte fundamental para sus operaciones económicas, gracias a la gran industria del retail que permite el endeudamiento y la masificación nacional de este tipo de espectáculos. Dadas las características de esta industria y un contexto de grandes productoras de eventos y un sistema de ventas a nivel nacional con capacidad de endeudamiento, ésta tuvo muchas oportunidades de surgir.

Sin embargo, las demandas de músicos y productores locales han transformado este nuevo modelo en un nuevo campo de luchas para el sistema musical local. Los actores locales reclaman su incapacidad para competir con estos grandes y monstruosos espectáculos, así como la poca valoración social de la profesión en el consumidor local. Los músicos

apuntan a que no existen espacios ni instalaciones adecuadas para la interpretación musical local realizando demandas formales a los dueños de locales y espacios para la música en vivo, pero también hacia los encargados de políticas públicas sobre una mayor regularización del campo. Esto ha derivado en demandas más formales como la obligatoriedad de que músicos locales “*teloneen*”⁵⁰ a músicos extranjeros para de esa forma posicionar la música de los artistas nacionales. En el último tiempo se han logrado avances en la materia gracias a un compromiso no formal de las grandes productoras para dar un espacio a artistas chilenos. Al mismo tiempo, muchos artistas nacionales han logrado un cierto grado de internacionalización, por lo que muchas veces éstos se presentan prácticamente como artistas internacionales en los eventos y festivales musicales.

Si bien las transformaciones que se producen a mediados de la década de los '90, producen un estancamiento y un decaimiento de la música local, también permiten la introducción de nuevos actores. Sellos como Dicap o Alerce pierden completamente su relevancia en la producción de músicos locales, pero dan un espacio a nuevas iniciativas en el sector musical. Muchas veces ocultos y anónimos, basados en los intereses y afinidades personales de sus creadores, nacen los sellos “*indies*” y los “*netlabels*”. A principios de los '90, ya el sector musical local comienza a reagruparse y a establecer sus propios modelos de gestión. Mientras los artistas reconocidos a nivel nacional se encuentran enclaustrados en contratos legales que impiden su creación y producción musical, nacen nuevas e independientes formas de agrupar a vertientes musicales que buscan posicionarse. El desarrollo de estas formas de producción cultural tendrá que enfrentarse durante toda la década de los '90 a los fenómenos de monopolización musical que conforman un sistema vertical de circulación de la música debido a la integración entre las *major* y las industrias de las telecomunicaciones, como las radios y la TV.

⁵⁰ Se refiere a la apertura del concierto por parte de un artista local.

A partir del 2000, con la masificación de los sistemas digitales y el consumo digital, estas iniciativas y agrupaciones locales logran comenzar su proceso de apropiación y adaptación en los circuitos de producción de música local. Estos circuitos logran masificarse gracias a la masificación de tres formas de tecnologías: 1. para la producción musical con equipos y software que bajan su precio debido a nuevas importaciones, 2. para el consumo gracias a la masificación de Internet y la venta digital (que aún va a ser muy elitista), 3. para la masificación de la música a través de plataformas tecnológicas que permiten la transmisión digital de datos gracias a un aumento en la velocidad de las conexiones.

Estas iniciativas basadas en la red van a permitir una mayor visibilización de las producciones locales, generando de esta manera nuevos *outputs* (salidas) al mercado internacional. Aunque la mayoría de los sistemas digitales ya se encontraban disponibles para los músicos con anterioridad, no es hasta la aparición de los nuevos productores y gestores musicales basados en la red y los sistemas digitales, que logran masificarse. Esto va a remarcar la importancia que tienen los mediadores y productores en el desarrollo creativo musical. Los músicos locales se van a beneficiar del desarrollo digital, logrando llegar a nuevos consumidores, audiencias y fans comiencen a interesarse en las producciones locales de música.

3. Modelos de análisis

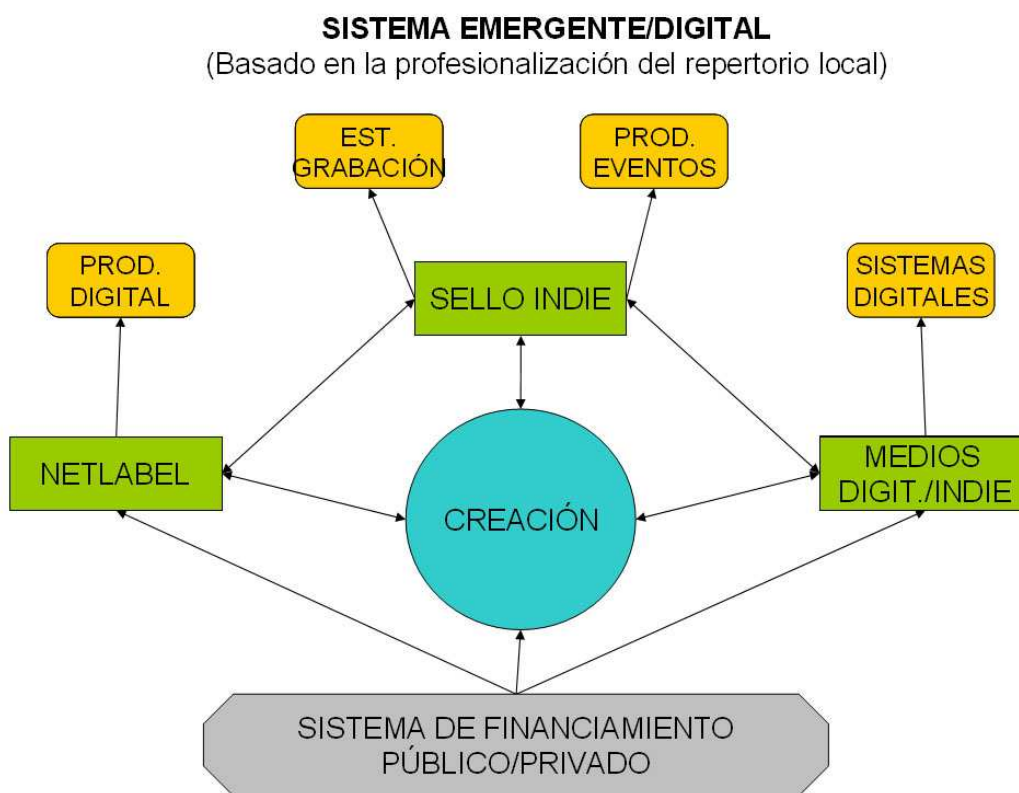
Las distintas realidades y experiencias encontradas en el desarrollo de esta investigación proponen un sistema musical en movimiento que ha sufrido distintas transformaciones que han alterado no sólo las formas de organización del sector, sino que también las experiencias de vida de los creadores y la naturaleza misma de las creaciones musicales. A través del análisis, es posible construir distintos modelos que actúan en el desarrollo de la industria de la música popular. Estos sistemas se articulados en redes organizadas de manera formal e informalmente pueden ser distinguidos de acuerdo a la naturaleza de sus

trabajadores, los grados de profesionalización y los sistemas de financiamiento con los que operan. Un primer nivel de análisis corresponde al sistema tradicional de la industria de la música que se constituye a partir de las grandes empresas globales del infoentretenimiento.

El esquema del sistema tradicional, propuesto en la Figura 2, permite reconocer a los principales actores y la forma en que se relacionan. En este sentido la industria del fonograma además de ser un sistema económico y de financiamiento de la gran industria musical, es una barrera de entrada para los mercados globales, que es utilizada para medir el impacto que tiene una determinada propuesta musical. Si bien las ventas y los ingresos de esta industria han disminuido en los últimos años, la cadena aún se mantiene, estableciéndose cada vez más como un bien de lujo asociado a consumidores de elite, en muchos casos coleccionistas. El fonograma por lo tanto puede transformarse en cualquier tipo de soporte físico que contenga un contenido musical destinado a un consumidor exigente o “interesado” que tiene como consecuencia la barrera de entrada a la industria masiva.

internacional- que se encuentran hoy en día más o menos desarticuladas. Como ya se ha advertido con anterioridad, la industria de la música local no compite en un sentido estricto con la industria internacional, sino que se apoya en la funcionalidad de ambas industrias. Esto quiere decir que la industria musical local debe actuar en una “oposición funcional” en la cual los espacios de creación, producción e interpretación local, actúen de acuerdo a los desafíos que la industria cultural global plantea. Como se ha visto en las últimas décadas, esta oposición se plantea más como una “oposición dependiente” que funcional, lo que da cuenta de un falla en el sistema. Para ello es necesario institucionalizar un tipo de organizaciones que permitan establecer contratos y acuerdos para la difusión y distribución de los productos musicales.

Figura 3: Sistema Emergente y Sistema Digital



Fuente: Elaboración Propia.

La profesionalización del sector de la producción local junto al de la producción de eventos, permitirían además internacionalizar los espectáculos con un fuerte enfoque en los países sudamericanos que por la proximidad de las fronteras, reducen los costos de

traslados requeridos por los músicos locales. Cabe destacar, que por el tamaño del mercado nacional, es muy poco probable que la demanda local logre asimilar este proceso de crecimiento en el tamaño del sector de la música local, que se ve reflejado en las dinámicas de profesionalización y el crecimiento de la oferta académica. Aprovechando las múltiples vías de conectividad que existen en la actualidad, es posible generar un intercambio muy provechoso de artistas y agrupaciones en los países vecinos. Entre los países más comunes a los que se dirigen los músicos independientes entrevistados para realizar presentaciones en vivo, se encuentra en primer lugar Argentina, Perú, Brasil y Ecuador. El fomento al intercambio musical entre ciudades cercanas a las fronteras permitiría ampliar las capacidades de las industrias culturales locales y así descentralizar el movimiento que se concentra hoy en día con más fuerza en Santiago. Esto permitiría además generar un circuito nacional basado en la formalización de las empresas y organizaciones musicales que aseguren un retorno mínimo de las inversiones dedicadas a la producción musical, las cuales podrían asumir mayores riesgos a través de campañas publicitarias en medios especializados que existen en la actualidad. Como forma de fortalecer el sistema de la industria musical nacional es necesario enfocar tanto las políticas públicas como los sistemas de fomento y financiamiento hacia puntos estratégicos de la cadena de valor de las creaciones musicales. Uno de los problemas más comunes para el desarrollo de la industria consiste en el alto nivel de informalización del trabajo cultural. Es por esto, que las iniciativas y proyectos que no cuentan con el apoyo de alguna organización de respaldo, tienden a desaprovechar las posibilidades del complejo sistema, lo que genera una producción intermitente de insumos para la industria nacional.

Las posibilidades de financiamiento de este sistema se multiplican si es posible integrar de manera mucho más intensa los modelos digitales. El fomento a los modelos de negocios basados en la red, permiten generar un sistema que sustente por sí mismo a la producción musical, permitiendo a los músicos dedicarse a las actividades de creación e interpretación y reducir el fenómeno de multi y pluriempleo que limita al sector creativo. Los costos de

producción de música han bajado enormemente gracias a la incorporación de nuevas tecnologías de edición y las distintas opciones de grabación en formato digital. La importación de este tipo de tecnologías permitiría un aumento en la oferta de estudios de grabación canalizados a través de los sellos independientes. El fomento a la profesionalización de estos sellos, generando competencias legales, financieras, de gestión y administración, permitirían canalizar la relación entre lo digital a través de los medios y sistemas digitales y los eventos en vivo. El fomento a los sistemas digitales es en este sentido primordial, ya que de esta manera los artistas y productores asociados pueden gestionar de manera estratégica sus inversiones, permitiéndoles negociar la administración de sus derechos a distintos sistemas digitales⁵³. Es importante por lo mismo establecer protocolos, normativas, sistemas de fomento y resguardo que vayan en beneficio de las iniciativas en ambas industrias (de la música tradicional y los sistemas digitales). La aplicación de incentivos para la industria de la música popular, debe comprender las formas en que se relacionan los actuales agentes como forma de generar emprendimientos que articulen el sistema.

Analizando ambos modelos, el del sistema tradicional y el sistema emergente, como distintos campos del sistema cultural, puede reconocerse la relación y las funciones entre cada campo. El complejo cultural se encuentra en la base de las relaciones a través del fomento a la educación, la enseñanza y la capacitación de los creadores, gestores y trabajadores del sector cultural. Esto significa aumentar el acceso a carreras artísticas y técnicas que se relacionen al sistema de la música, además de apoyar a las organizaciones y centros culturales que imparten talleres y clases de instrumento como forma de aumentar la masa crítica y la formación de creadores en la base social. Aumentando el interés por el desarrollo artístico desde temprana edad permitiría aumentar las audiencias y fomentar la renovación del trabajo creativo. Además las políticas públicas en cultura han estado enfocadas, en el caso de la música popular, en el desarrollo de la industria a través de líneas

⁵³ Como radios online, aplicaciones de *streaming* y repositorios de archivos.

de financiamiento específicas, como la producción de fonogramas, la comercialización y distribución de obras y la realización de eventos presenciales. Este tipo de fomento sin duda es importante, pero pierde todo tipo de relevancia mientras no exista un sistema organizado de circulación económica de la producción musical.

Figura 4: Relaciones en el Sistema Cultural



Fuente: Elaboración Propia.

El sistema emergente y digital por otro lado, ha encontrado distintas vías de desarrollo a partir de los años '90 que lo han llevado a un desarrollo incipiente con un alto grado de profesionalización de sus trabajadores. Aunque el análisis de la industria de la música popular no consideró un análisis longitudinal como forma de comprender las dinámicas regionales y territoriales del fenómeno, se puede reconocer una clara tendencia a la centralización de las actividades en las regiones metropolitanas como Santiago donde se muestran con mayor claridad las dinámicas y relaciones entre los actores del sector independiente. Un fuerte apoyo al trabajo local con un especial enfoque al intercambio internacional, sobre todo con las regiones fronterizas más cercanas, permitiría articular el

sistema de manera transversal fomentando nuevos espacios para la circulación de contenidos musicales. Esta misma perspectiva se ha llevado a cabo en otras áreas artísticas como en el cine y el teatro, logrando un intercambio productivo con países como Argentina.

El fomento a la asociación de los artistas nacionales a los sellos musicales, permitiría regular no sólo la actividad laboral de los creadores, sino que también formalizar la forma en que se gestionan los contratos con los locales y lugares donde se realizan las presentaciones en vivo. Además permite administrar y negociar acuerdos de distribución y promoción de los artistas en el extranjero. En este sentido el éxito de los proyectos musicales en los países sudamericanos es un buen indicador para la internacionalización de éstos a países con una industria más grande como México, EEUU, Europa y el Asia Pacífico. En algunos países en los que existen colonias de chilenos como en España, Suecia, EEUU, Francia y Alemania, ya se han producido intercambios importantes entre productores, creadores e intérpretes lo que ha permitido generar relaciones y redes de contacto. En Latinoamérica el intercambio se ha producido sobre todo al alero de la industria tradicional (transnacional), por lo que la profesionalización del sector independiente permitiría multiplicar los flujos de entrada a las plataformas globales. Algo de esto se ha producido, pero aún no puede ser considerado como un fenómeno masivo.

4. Propuestas para el fomento de la música nacional

La articulación de una plataforma que conecte a los distintos elementos de la cadena de valor de la creación musical es una forma de fomento de la creatividad. Es importante la aplicación de innovaciones en los sistemas que permitan integrar nuevos elementos creativos a la producción simbólica. Las relaciones que se producen entre distintas prácticas y disciplinas artísticas son, en este sentido, fundamental, ya que están encargadas de integrar las innovaciones en los procesos creativos. Entre la música y el teatro existe un espectáculo, entre la música y el audiovisual existen contenidos audiovisuales y productos

de entretenimiento, y así, cuando la música se integra por completo al sistema cultural, se producen efectos positivos para el conjunto de las actividades culturales, ya que en su avance –la música- ha permitido generar múltiples modelos de desarrollo. Es por esto que un modelo de gestión integrado aumentaría no sólo la cantidad y calidad de las producciones culturales y musicales, sino que además fomentaría un nuevo tipo de empleo basado en el trabajo creativo, el desarrollo de las nuevas tecnologías y la internacionalización de bienes y servicios culturales.

El aporte que realiza el sector cultural a la sociedad es múltiple. La interpretación de éste, bajo el modelo de las industrias culturales es una consecuencia directa del modelo económico en el que se desarrolla la sociedad en la actualidad. La música es un reflejo y un objeto al mismo tiempo. Su contenido se basa en la interpretación de la realidad a través de símbolos y experiencias creativas. Se relaciona con las dinámicas globales de comunicación y las transformaciones tecnológicas propias del siglo XXI. Las formas de producción y consumo han mutado en las últimas décadas lo que ha llevado a transformar las formas de organización, financiamiento y regulación del sistema, además de modificar la naturaleza del trabajo creativo y las formas de creación. Para aprovechar los beneficios que ofrecen estas transformaciones, el sistema debe adaptar sus formas de funcionamiento a los requisitos actuales en las formas de consumo, lo que implica generar un sistema de capacitación constante para los trabajadores de la cultura, los gestores culturales, los productores y agentes del sistema creativo. Además es necesario crear nuevos sistemas de recompensa para los distintos sujetos del sistema que permita emprender nuevos y mejores proyectos musicales capaces de competir con el exigente mercado internacional, que parece ser la única opción para la masificación de los productos y servicios locales y para satisfacer la demanda cada vez más amplia del sector creativo del país.

En concreto, la articulación de un sistema de producción local, permitiría mejorar las capacidades de negociación que como se ha visto son necesarias dentro del sistema de la

música. Actualmente, los músicos e intérpretes se encuentran “amarrados” a la institucionalidad de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Si bien la labor de esta institución es necesaria para el resguardo de los creadores y sus obras, ésta aún representa un modelo monopólico de administración de los derechos. El centralismo de esta institución es evidente y los músicos reclaman su incapacidad para fomentar el desarrollo musical en los territorios fuera de la capital. Permitir y fomentar un cierto tipo de migración hacia los sistemas emergentes, podría ser una manera de descentralizar el sistema. La existencia de organizaciones intermedias en el sistema de la música es fundamental para su desarrollo. Una forma de potenciar este tipo de organizaciones podría comenzar con la institucionalización de los sellos independientes y digitales, generando un registro único y reconocido por el Estado. De esta manera es posible aplicar normativas, reconocer buenas prácticas y fomentar la formalización en las relaciones contractuales con los músicos de manera progresiva, entendiendo que el sistema musical es muy dinámico. Por ejemplo, en los Fondos de Cultura que ofrece el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en particular el Fondo del Libro, promueve la organización de este sector. Para la presentación de libros, es exigencia que la obra esté aceptada por una editorial reconocida y que se adjunte un informe editorial. Esto significa que el rol del editor y la editorial como mediadores, sea una actividad reconocida y valorada, formalizando la entrada de los libros a la cadena de producción. Este mismo tipo de regulaciones podrían ser implementadas al sistema de la música para fomentar su profesionalización.

Los resultados de esta investigación pueden ser vistos como parciales. Sin duda que se requiere un avance mayor en el estudio sobre las dinámicas particulares entre cada elemento de la producción cultural, que permita definir de mejor manera la forma en la que puedan ser aplicadas las innovaciones con el fin de producir efectos positivos en el conjunto de las industrias culturales y en particular en la industria de la música popular. El sistema de registro y las categorías estadísticas establecidas hasta el día de hoy no son suficientes para medir el impacto de cada agente en el complejo sistema. Como las

industrias culturales manejan un tipo particular de sensibilidad económica, es posible que ciertas metodologías para el fomento aplicadas actualmente al sistema estén generando efectos contrarios. Esto puede producirse de distintas maneras, como en la aplicación de incentivos que desincentivan modelos de negocio en torno a la creación en las líneas de fomento cultural aplicadas por el CNCA. También es posible identificar deficiencias en la canalización de los recursos para el funcionamiento cooperativo y en red que desincentiva la organización. Por otro lado, debe instruirse a distintas instituciones y organismos estatales que manejan presupuestos para cultura (como Gobiernos Regionales, Municipalidades y otros), con la finalidad de potenciar las capacidades y competencias locales con el objetivo de fomentar los circuitos nacionales. La organización general del sistema depende de una mayor profesionalización del campo con un especial énfasis en la gestión. La especialización de los servicios y la formalización de las organizaciones permitirían canalizar el desarrollo local con el fin de internacionalizar estos bienes y servicios. La mejora en las fuentes de información, los sistemas de registro y los estudios en torno a estos fenómenos, permitirá generar una renovación constante del sistema permitiéndole crecer y fomentar el trabajo asociativo.

El sector que ya está en crecimiento puede expandirse aún más si se piensa en las múltiples posibilidades de desarrollo que permite la red. No sólo pensando en Internet como una plataforma de difusión, distribución y comercialización, sino en los avances de las tecnologías asociadas a la producción y edición de la música. Estos modelos implican asumir riesgos importantes para el sistema de la producción, los que generando un sistema de recompensas, financiamiento y transparentando sobre todo los procesos para la contratación de artistas en el país, podrían representar un enorme desarrollo para la industria de la creatividad en Chile.

Referencias

1. Libros

Bustamante, E. (coord.). (2002). "Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España" (2ª. Ed). España: Gedisa (pp. 67- 105).

Bustamante, E. (coord.). (2003). "Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital" España: Gedisa (pp. 57- 84).

García Canclini, N., (1999) "La Globalización Imaginada" Ciudad de México: Paidòs.

MINEDUC (1999) "Cartografía Cultural de Chile, Atlas". Valparaíso. Chile: CNCA.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2007) "Informe Diagnóstico de la Oferta Académica de Carreras Artísticas en la Educación Superior Chilena 2007". Valparaíso, Chile: CNCA.

Delgado, J, Gutiérrez, J. (1994) "Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales". España: Síntesis.

Dilthey, W., (2003) "La esencia de la filosofía". Buenos Aires: Losada.

Dorfman, A., Mattelart, A., (1971) "Para leer al pato Donald". Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Frith, S., (1981) "Sound Effects". EEUU: Pantheon.

Hall, S., (1981) "La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»"
Publicado en CURRAN, James y otros (comp.) Sociedad y comunicación de masas
México: FCE.

Hernández S. R., Fernández C. C y Baptista L.P. (2003). "Metodología de la
Investigación". México D.F.: McGraw-Hill.

Hesmondhalgh, D. (2002) "The Cultural Industries" SAGE.

Jameson, F. (1994). "La posmodernidad y el mercado". En Zizek, S. (coord.) Ideología (2^a
ed. En español) (pp. 309- 327) Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Miège, B., (1989) "The capitalization of cultural production". Nueva York: International
General.

Nietzsche, F., (2003) "El origen de la tragedia". Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.

Palominos, S., Farías, E., Utreras, G., (2008) "Música en Tensión, producción simbólica en
tiempos de globalización", Chile: LOM.

Schröder, G., Breuninger, H. (comp.). (2001) "Teoría de la Cultura". Buenos Aires: FCE.

Stolovich, L., Lescano, G., Mourelle, J., Pessano, R., (2002) "La cultura es capital".
Uruguay: Fin de Siglo.

Valles, M. (1997) "Técnicas cualitativas de investigación social". Madrid: Síntesis.

Weber, M., (1922) "Economía y Sociedad" (15ª ed.). México: FCE.

Williams, Raymond. (1981) "Sociología de la Cultura" (1ª reimp.) Barcelona: Paidòs.

Zavala, M., Marks, C. (2001). "Industria Cultural y Música Popular Chilena", Tesis para optar al título de periodista, Universidad, Santiago de Chile.

2. Documentos en línea

Adorno, T., Horkheimer, M., (1944-1947). "Dialéctica del Iluminismo". Recuperado del sitio Web de la escuela de filosofía de la Universidad ARCIS: www.philosophia.cl

Aranguiz Pinto, S. (2006). Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. Revista musical chilena [online], vol. 60, no. 205, p.70-85. Recuperado el 19 Julio 2008:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902006000100005&lng=es&nrm=iso ISSN 0716-2790

Beer, D. (2005). Reflecting on the digit(a)isation of music. En "Special Issue #1: Music and the Internet", University of Illinois, Chicago. Recuperado el 15 de noviembre de 2009:

<http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1463/1378>

Castells, M. (2000). La ciudad de la nueva economía. En Revista La Factoría nº12 [online]. Acto de clausura del Master “La ciudad: políticas proyectos y gestión”. Universidad de Barcelona. Recuperado el 07 de julio de 2008:
<http://www.lafactoriaweb.com/articulos/castells12.htm>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, (2005) "Chile Quiere Más Cultura: Definiciones de Política Cultural 2005-2010". Recuperado el 09 de septiembre de 2011:
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text105.pdf>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2006) "Diagnóstico de la Gestión Cultural de los Municipios de Chile". Recuperado el 09 de septiembre de 2011:
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1666.pdf>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, (2007) "IV Convención Nacional de la Cultura Espacios". Recuperado el 09 de septiembre de 2011:
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1673.pdf>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, “Impacto de la cultura en la economía chilena: participación de algunas actividades culturales en el PIB y evaluación de las fuentes estadísticas disponibles”,(2003) Chile: Convenio Andrés Bello. Recuperado en Marzo de 2010 del sitio del Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor:
<http://www.odai.org/impacto-economico-de-la-cultura/estudios/158-impacto-de-la-cultura-en-la-economchilena>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, “Los trabajadores del sector cultural, estudio de caracterización” (2004), Chile: CNCA. Recuperado en marzo de 2010 desde el sitio del Convenio Andrés Bello:

<http://www.convenioandresbello.info/?idcategoria=1274>

INE, (1997-2008) “Cultura y Tiempo Libre, informe anual”, Recuperados el 15 de Octubre de 2007 del sitio Web del INE:

http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_culturales/cultura/cultura.php

García Alba, J. y Soler, S. (2008) “Industrias culturales en la web 2.0” Recuperado el 23 de mayo de 2008 del sitio Web del Banco Interamericano de Desarrollo:

<http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1415543>

Getino, O. (2001) “Las industrias culturales del Mercosur”, Recuperado el 04 de mayo de 2008 del sitio Web de Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/documentos/industrias_culturales_en_el_mercosur.pdf

Getino, O. (coord.). (2005). “La industria del Disco. Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires”, Recuperado el 06 de enero de 2008 del sitio Web del Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires:

<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/publicaciones.php>

Hernández, Postolski, et all. (2000) "Entrevista Nicholas Garnham". Revista de economía política das tecnologias da informação e comunicação Ano II nº 03, Aracaju. Recuperado el 26 de julio de 2008:

http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.DescargaArticuloIU.descarga&tipo=PDF&articulo_id=6560

Katz, Jorge. (2006). "Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana", Recuperado el 15 de abril de 2008 del sitio Web de la ECLAC/CEPAL:

<http://www.eclac.cl/publicaciones/DesarrolloProductivo/2/LCW92/W92.pdf>

Martín-Barbero, J. (2002) "La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana" Recuperado del sitio Web del Departamento de Estudios Culturales ITESO, Guadalajara el 09 de septiembre de 2011:

<http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/bogues/Barbero.pdf>

Miège, B., (2006) "La concentración en las industrias culturales y mediáticas (ICM) y los cambios en los contenidos" Recuperado del sitio Web de la Universidad Complutense de Madrid el 26 de julio de 2008:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/11357991/articulos/CIYC0606110155A.PDF>

Miège, B. (2008). "Las industrias culturales y de información: un enfoque sociocultural". Revista Electrónica de Investigación Educativa, 10 (1). Recuperado el 26 de julio de 2008:

<http://redie.uabc.mx/vol10no1/contenido-miege.html>

Miège, B., Pailliar, I. (1995) “Las industrias culturales en la era de los medios audiovisuales y las redes de difusión” En: Anuario ININCO. Investigaciones de la Comunicación. N° 7. Caracas, Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación. pp. 13-31. Traducción: Oscar Lucien. Recuperado el 26 de julio de 2008 del sitio Web de la Universidad Central de Venezuela:

<http://www.ucv.ve/ftproot/anuarioininco/ININCO7/contart1.htm>

Sanz Menéndez, Luis. (2003). "Análisis de redes sociales: o cómo representar las estructuras sociales subyacentes". Recuperado el 31 de julio de 2008 del sitio Web del Instituto de Políticas y Bienes Públicos: <http://www.iesam.csic.es/doctrab2/dt-0307.pdf>

SCD, CEU UNIACC (2008). “Sintonía Joven: Un estudio sobre música, comunicación y jóvenes (Informe)”. Recuperado en marzo de 2010 del sitio de UNIACC:

<http://crea.uniacc.cl/ArchivosSugeridos/publicaciones/disponible%20sintona%20joven.pdf>

Yúdice, G. (2002) “Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales”. En Mato, D. (comp.) Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Recuperado el 07 de julio de 2008 en el sitio Web de Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/yudice.doc>

3. Otras fuentes y sitios consultados:

LiveNation Annual Report (2008), recuperado el 11 de septiembre de 2011 desde:

<http://phx.corporate-ir.net/External.File?item=UGFyzw50suQ9OTYxMHxDaGlsZEIEPS0xfFR5cGU9Mw==&t=1>

Poblete M., Paula. Ponencia, “Economía y Rentabilidad de la Cultura”, 03, Abril de 2009 en el marco del Diploma en Gestión Cultural PUCV. (No Publicado).

Consultados durante el año 2010:

<http://www.memoriachilena.cl>

<http://www.musicapopular.cl>

<http://www.t4f.cl>

<http://www.dgmedios.com>

<http://www.feriaticket.cl>

<http://www.feriamusic.cl>

<http://www.ticketmaster.cl>

<http://www.selloazul.cl>

<http://www.scd.cl>

<http://www.elescarabajo.cl>

