UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

MAGÍSTER EN ANÁLISIS SISTÉMICO APLICADO A LA SOCIEDAD

UNIVERSIDAD DE CHILE

EL FONDO: "PRODUCCIÓN MUSICAL, EDICIÓN Y DISTRIBUCIÓN", Y SU INFLUENCIA SOBRE LA AUTO-IRRITACIÓN EN LA CREACIÓN DE MÚSICA

Tesis presentada para obtener el grado de Magíster en Análisis Sistémico Aplicado a la Sociedad

Estudiante: Jaime Pino V

Profesor guía: Andrés Gómez S

Santiago, Chile

17-10-2016

"Le pagamos a "La Industria", culpando a cosas como la estructura corporativa, y decimos que por esos factores nuestra música es una basura, pero somos nosotros los que la hacemos"

Mike Patton.

RESUMEN

A principios del 2000 la industria de la música a nivel mundial sufre una profunda crisis en el sector asociado a la producción discográfica. A raíz de esta crisis, se consolida la producción de discos independientes en la industria de la música. En este contexto, los músicos que producen discos independientes buscan diversas formas de financiamiento, en donde se destaca el aporte de privados, el uso de fondos públicos, y el financiamiento auto gestionado.

En consideración de esto, durante el año 2009 en Chile se implementa el Fondo de la Música, como política de desarrollo cultural y económico que financia diferentes proyectos musicales. Dado estos antecedentes, aparece la interrogante que hace referencia a la influencia que mantiene este fondo, considerando las dinámicas propias de una política pública, sobre la producción de música en términos estético-musicales. Para investigar esto, se utilizan elementos desde la Teoría de Sistemas Sociales, haciendo referencia al "sistema arte/música", y sus auto-irritaciones sobre las "comunicaciones musicales autopoiéticas", de los proyectos adjudicados en el fondo. De esta forma, se realizan observaciones de segundo orden, sobre las auto-irritaciones generadas por el acoplamiento estructural entre el sistema arte/música y el Fondo de la música. Cabe destacar que dentro del fondo de la música existen nueve líneas de trabajo, y que en esta investigación se centra selecciona la línea: Producción musical, edición y distribución, ya que es la única línea de trabajo que financia la producción de música con características autopoiéticas, en torno al sistema arte/música.

Palabras Claves: Fondo de la música, comunicaciones musicales autopoiéticas, sistema arte/música, producción musical, teoría de sistemas sociales.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……6

CAPÍTULO I: PRODUCCIÓN MUSICAL Y POLÍTICAS CULTURALES EN CHILE

1.1 Creación musical en Chile……10

1.2 Industria discográfica……12

1.3 Políticas culturales en Chile: Fondo de la música.....14

CAPÍTULO II: ENFOQUE SISTÉMICO COMO TEORÍA DE OBSERVACIÓN EN EL CAMPO DE LA MÚSICA

2.1 Elementos teóricos: Sociología de la música y etnomusicología…..…….....20

2.2 Enfoque sistémico……..……22

2.3 Categorías operacionales……..……26

CAPÍTULO III: INFLUENCIA DEL FONDO SOBRE LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA

3.1 Acoplamiento estructural: El fondo de la música y el sistema arte/música……..……28

3.2 Influencia del fondo sobre la sonoridad y contenido estético de la música….....31

3.2.1 Calidad de la sonoridad de la música……33

3.2.2 Valoración sobre el contenido estético de la música…..……..38

CAPÍTULO IV: LA RACIONALIDAD DE LOS GÉNEROS MUSICALES Y LA FORMA EN QUE PERCIBEN LA INFLUENCIA DEL FONDO SOBRE LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA……..…43

4.1 Género folclórico y racionalidad socio-cultural……..…….……44

4.2 Género popular y racionalidad asociada a la industria musical……...49

4.3 Género clásico y racionalidad académica……..……..……...……53

CONCLUSIONES……..57

BIBLIOGRAFÍA……63

ANEXOS: Ficha Metodológica…..……...…66

INTRODUCCIÓN

Desde la crisis en la industria discográfica a principios de la década del 2000, se ha consolidado en Chile la producción musical independiente, tanto así que en el último catastro discográfico realizado durante 2014, se indica que el 98% de los discos publicados corresponden a ediciones independientes[1]. Estos discos son producidos por músicos y sellos independientes, utilizando diferentes formas de financiamiento, en donde se destaca el uso de aportes privados, el uso de fondos públicos, y el financiamiento auto-gestionado.

En este contexto, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes implementa el "Fondo para el Fomento de la Música Nacional", como política de desarrollo cultural y económico que busca potenciar la creación de música y la industria musical Chilena. Para esto se presentan diferentes líneas de trabajo y criterios de selección, que permiten a sus postulantes acceder al financiamiento total o parcial de sus proyectos musicales (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015).

La aparición de esta política cultural, genera un perfil de músico independiente que ajusta su actividad laboral en torno a las dinámicas asociadas a este fondo, considerando sus formas de trabajo, periodos de tiempo establecidos, además de imaginarios y requerimientos en torno al desarrollo cultural chileno.

En esta investigación se analiza el fondo "Producción musical, edición y distribución", que corresponde a una de las nueve líneas de trabajo del Fondo para el Fomento de la Música Nacional. Por su parte, desde una posición situada en la observación del desarrollo musical chileno, se analiza de qué manera la utilización de este fondo público influencia sobre el trabajo de composición y producción musical en los proyectos adjudicados en el fondo.

[1] Informe anual Portaldisc 2015.

Para realizar dicho análisis, se seleccionaron elementos teóricos desde la Teoría de Sistemas Sociales, considerando que esta perspectiva teórica nos permite establecer un punto de observación sobre el contenido musical y su auto-irritación, en función de la interacción entre la actividad de composición musical y la participación en el proceso asociado al fondo.

Los principales conceptos seleccionados para realizar dicho análisis, se relacionan con el sistema del arte y su diferenciación interna en el "sistema arte/música". Por su parte, para realizar observaciones sobre el sistema arte/música, se utiliza el concepto de "comunicaciones musicales autopoiéticas", que corresponden a operaciones autónomas que permiten la autopoiésis del sistema arte/música.

Estas comunicaciones son obras musicales (canciones, piezas de música, etc.), que se caracterizan por innovar en términos de contenido estético, ya que se enfocan en el acto genérico de composición musical, diferenciándose de aquellas composiciones musicales que mantienen un contenido pre-establecido, como lo son por ejemplo, las composiciones de obras que presentan un carácter de homenaje o reconocimiento a otros compositores, o bien, la re interpretación o recuperación de ciertas piezas de música (Araos, 2006).

Para observar la influencia del fondo sobre las comunicaciones musicales autopoiéticas, se utiliza el concepto de "irritaciones sistémicas", correspondientes a la parte interna de los acoplamientos estructurales entre sistemas, entendiendo que los sistemas auto-determinados se desarrollan en una dirección tolerada por el entorno. Se plantea que toda irritación sistémica es en realidad una auto-irritación infringida por el propio sistema, en función de los acoplamientos estructurales que mantiene con otros sistemas (Luhmann, 2009).

De esta manera, la pregunta central de esta investigación es la siguiente: ¿De qué manera influye el fondo "Producción musical, difusión, edición y distribución", en la auto-irritación de las comunicaciones musicales autopoiéticas de los proyectos adjudicados? Haciendo referencia, a de qué manera afecta el financiamiento de

esta política cultural, en la producción de música, desde el punto de vista de la creación musical como forma de arte.

Respecto a la metodología, se indica que se utilizó un diseño de carácter cualitativo con muestra estructural, enmarcado bajo el modelo sistémico-constructivista. Según Mejía (2000), la muestra estructural permite una representación de carácter socio-estructural, en donde cada elemento de la muestra representa una parte específica de la estructura social del objeto de investigación. En este aspecto, se consideran músicos de las diferentes categorías internas del fondo, asociadas a géneros musicales.

La muestra seleccionada en esta investigación considera seis músicos pertenecientes al género clásico, seis músicos pertenecientes al género popular, y seis músicos pertenecientes al género folclórico, considerando un total de dieciocho entrevistas. El perfil de los músicos considerados, se caracteriza por mantener conocimiento acumulado respecto del funcionamiento de la línea "Producción musical, edición y distribución", desde su implementación en el año 2009, hasta el último proceso experimentado en 2015. Cabe destacar que estos músicos, han participado en diferentes ocasiones de los concursos organizados por este fondo, en donde se han adjudicado dichos proyectos como también han quedado en lista de espera, acumulando experiencias respecto de ambas situaciones.

La técnica de producción de datos utilizada en esta investigación es el "Análisis de contenido semántico", que según Andreu (2001) determina una cierta estructura significativa, considerando la relación de diferentes conceptos dentro del texto, y definiendo categorías y patrones de relaciones para la construcción resultados.

El aporte de esta investigación al campo de las ciencias sociales, se plantea a través de la aplicación de la Teoría de Sistemas Sociales, en investigación empírica asociada al estudio del campo de la música. Este aporte también se relaciona con la sociología de la música, que según Hormigos (2012), este campo

de investigación se constituye como una disciplina en desarrollo, que mantiene numerosas propuestas teóricas pero poca aplicación empírica, por ende, se plantea de manera relevante la aplicación empírica del enfoque sistémico en el contexto de producción musical en Chile.

Por otro lado, la relevancia social de esta investigación, se relaciona con la observación del Fondo para el Fomento de la Música Nacional como política cultural, generando un espacio reflexivo en torno a sus formas de inclusión y desarrollo de proyectos musicales. Cabe destacar, que dentro del contexto de la industria discográfica chilena, el 38,2% de los músicos en Chile plantea tener "Conocimiento Nulo", respecto de las políticas culturales asociadas al fomento de la producción musical (Brodsky, Negrón , & Possel, 2014).

De esta manera, el primer capítulo de esta tesis realiza una revisión general respecto al desarrollo musical en Chile, observando temporalmente el comportamiento de los géneros musicales: popular, clásico, y folklórico, y su posterior manifestación en la industria musical Chilena. También se observa el desarrollo de las políticas culturales en Chile, en específico el Fondo para el Fomento de la Música Nacional y sus diferentes líneas de trabajo.

El segundo capítulo revisa elementos teóricos desde las ciencias sociales, enfocados al análisis del campo de la música, en donde se referencian discusiones clásicas y contemporáneas en torno a la sociología de la música. Posteriormente, se realiza una revisión del enfoque sistémico aplicado a este campo de estudios, evaluando sus alcances y limitaciones metodológicas en el ámbito de la investigación empírica.

El tercer capítulo de esta tesis, se enfoca en los resultados del análisis de datos, respondiendo a la pregunta de investigación en función de elementos teórico-sistémicos. Finalmente, en el apartado de conclusiones y discusión, se comentan los resultados y sus posibles alcances y limitaciones en el campo de investigación en el área de la música, mencionando futuras líneas de trabajo.

CAPÍTULO I

PRODUCCIÓN MUSICAL Y POLÍTICAS CULTURALES EN CHILE

1.1 Creación musical en Chile

El desarrollo de la creación musical en Chile, según Samuel Claro (1973), se destaca por el crecimiento paralelo de tres grandes corrientes. La primera de ellas se relaciona con el desarrollo de la música indígena, la cual se caracteriza por utilizar instrumentos y melodías propias, principalmente en ceremonias y rituales. La segunda corriente se relaciona con la aparición de la música occidental, caracterizada por su sistema tonal, su forma escrita (partituras) y por ser utilizada en ceremonias de carácter político y religioso. Por último, se destaca la presencia de la música Latinoamericana como estilo híbrido, a consecuencia de una síntesis cultural entre la música indígena y la música occidental. Estas tres corrientes se han desarrollado a la par, manteniendo un constante diálogo desde el siglo XVI hasta la actualidad, lo cual ha generado como resultado el surgimiento de la música popular chilena.

A principios del siglo XX, se desarrollan diversos fenómenos e instancias que potencian la propagación de la música popular y la música tradicional, generando nuevos espacios de composición musical y formas de difusión. Aparece la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), que según Aránguiz (2006), marca un hito en torno a la consolidación de un público permanente que sigue de cerca el ámbito musical. Por otra parte -y siguiendo la misma línea de lo recién mencionado-, se profesionaliza la actividad de producción musical y su difusión, generando prácticas que permiten sostener una industria musical en Chile.

Durante la década de 1940, se refuerza la actividad musical en aspectos relacionados con educación e investigación, permitiendo consolidar un estilo propio de composición musical en Chile. Dentro de los hitos más relevantes de

aquella década, se mencionan la creación del “Instituto de Investigaciones Folklóricas” (1943), la “Revista Musical Chilena” (1945), y “La asociación de Educación Musical” (1946). Estos elementos aportan a la creciente institucionalización del ejercicio musical en Chile, generando apertura al aprendizaje de estas prácticas. En el plano de lo cotidiano, la propagación de estos conocimientos permite la apropiación de espacios públicos para el ejercicio musical, constituyéndose dichos espacios como medios de transmisión y sociabilidad de un estilo de composición en desarrollo (Aránguiz, 2006).

Posteriormente, en la década de 1960, se establecen relaciones laborales entre productores musicales y radio-emisores, quienes difunden fuertemente el trabajo de compositores y artistas chilenos. Esta relación genera un vínculo entre la industria musical y la industria radial que, hasta ese momento, no habían coordinado acciones institucionales en función de un desarrollo mutuo. Este vínculo permite re-pensar la actividad de producción musical, considerando estrategias de difusión asociadas directamente al comportamiento del público objetivo (Gajardo, 2011).

Si bien se difunde trabajo de compositores y artistas chilenos en las radios, se destaca que la industria musical chilena, en términos comerciales, mantiene influencia directa de referentes extranjeros durante este período. De esta manera, se ha observado un cambio en el imaginario de la industria, avanzando desde una influencia Europea hacia una visión Norteamericana. Éste cambio se llevó a cabo a través de la noción del sueño americano (“American dream”), la cual fue propagada en Latinoamérica como forma de entender el desarrollo económico, posterior al triunfo de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (Escárate, 1993) en vista de mantener el continente como una zona de influencia en un contexto de Guerra Fría.

1.2 Industria discográfica

Se destaca que, para entender la industria de la música, se debe tener en consideración la presencia de tres tipos de industrias que están en constante interacción. Estas tres industrias mantienen estrecha relación, pero se distinguen en función de sus estructuras internas y formas de organización.

En este contexto, una de estas es la “Industria de licencias”, la cual opera en base a la recaudación de fondos por derechos de autor, en donde se puede considerar la venta de partituras y otros materiales intelectuales. También se puede considerar la utilización de música y su distribución en medios masivos, como por ejemplo televisión, publicidad, radio, etc.

Por otro lado, se encuentra la “Industria de la música en vivo”, mencionando que opera en torno a la producción de conciertos, giras, y diferentes tipos de espectáculos, en donde la venta de entradas se constituye como la principal forma de ingresos. Por último, se hace referencia a la “Industria discográfica”, la cual se centra en la producción y venta de discos, operando bajo su propia estructura en torno a la obtención de utilidades. A través de estas diferenciaciones, podemos observar y entender de mejor forma la industria de la música (Wilkstrom, 2013).

Enfocándonos solamente en la “Industria discográfica”, ésta mantiene una lógica que se compone de tres etapas. La primera de ellas es la “Creación y producción de música”, en donde se genera el proceso de composición y grabación, a través de una vinculación de actores, entre ellos; músicos, productores, técnicos en sonidos, etc. La segunda etapa es la “Comercialización de música”, refiriendo dicho proceso a la exposición del producto y, por tanto, a la difusión de información a través de diversos medios masivos. Por último, la tercera etapa refiere a la “Distribución de música”, siendo este el momento en que los discos llegan a las manos de los consumidores (Palmeiro, 2005).

Siguiendo esta línea, se puede agregar que dentro de la industria discográfica operan organizaciones a las cuales se les denomina “sellos discográficos”, los cuales se encargan de la creación, producción, comercialización y -finalmente- la distribución de la música. Estas organizaciones operan en función de las etapas de la industria discográfica, y pueden ser distinguidas como “sellos Major” y “sellos Indies”.

Respecto a los “sellos Major”, cabe mencionar que se constituyen como grandes compañías que producen, comercializan y distribuyen música a gran escala, pues son organizaciones transnacionales que se enfocan principalmente en música de alto consumo. Por otro lado, respecto a los “sellos Indies” podemos mencionar que se destacan por mantener un carácter de producción, comercialización y distribución a nivel local, y que se centran principalmente en espacios y estilos específicos de música, como por ejemplo el jazz, rock, hip-hop, etc. (Palmeiro, 2005).

Cabe destacar que, además de estos tipos de organizaciones, existen actores más pequeños: individuos y grupos musicales que producen discos y los distribuyen a nivel local, en conciertos en vivo y otro tipo de instancias. En este aspecto, estos actores no dependen de sellos discográficos, sin embargo, también producen y comercializan discos, pudiendo operar en la lógica de la industria discográfica.

Bajo este escenario, podemos mencionar que el primer sello Indie en Chile aparece en el año 1968, nos referimos a la “DIPAC”, a fines del periodo de la “Nueva Ola”. Luego de esto, se habla de un nuevo periodo en la industria, entre los años 1970 y 1980, el cual es llamado “la Nueva Canción Chilena”, en donde podemos destacar la aparición del sello “Alerce” en el año 1975. En este momento se comienza a ampliar la oferta de música independiente; sin embargo, en los periodos posteriores, se consolida la música nacional en los sellos Major, especialmente en el periodo de 1990 – 2000. (Espinoza, 2011).

Más recientemente, podemos mencionar que los sellos Indies se vieron impulsados por la crisis de la industria discográfica a principios del 2000[2], destacando que las nuevas formas de distribución de música, principalmente internet, influyeron negativamente en los sellos Major, en consideración que los sellos Indies se adaptaron rápidamente a los nuevos soportes digitales, distribuyendo su música gratuitamente (Espinoza, 2011).

En vista de lo anterior, podemos afirmar que durante los últimos 15 años, la industria discográfica a nivel global se ha visto altamente afectada por esta crisis; sin embargo, los otros sectores de la industria musical se han fortalecido, en especial la industria de la música en vivo. (Wilkstrom, 2013).

En este aspecto, podemos destacar en el caso chileno, la aparición del "Fondo para el Fomento de la Música Nacional" en el año 2009, como forma de subvención para la producción, comercialización, y distribución de música creada en Chile. De esta forma, en la actualidad podemos distinguir como principales actores en la producción de música a los sellos Major, a los sellos Indies y a los actores independientes, que producen discos sin ayuda de los sellos recién mencionados, y que los comercializan en menor escala.

1.3 Políticas culturales en Chile: Fondo de la Música

En Chile se destacan diversas políticas públicas en torno al fomento de las Artes y la Cultura, indicando dos mecanismos de financiamiento. El primero de ellos corresponde a un mecanismo "directo", el cual entrega un aporte fiscal a diversas instituciones que trabajan en el área de la Cultura y las Artes, caracterizándose por mantener una modalidad fija pero ajustable. Por otro lado, existe un segundo mecanismo de financiamiento "indirecto", correspondiente a los fondos concursables, los cuales se caracterizan por ser instrumentos de intervención

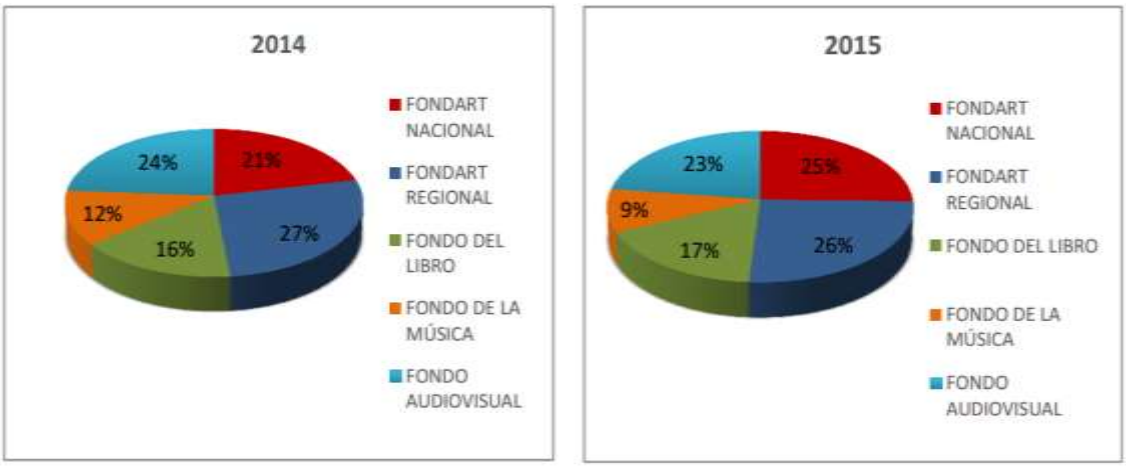
[2] Se destaca a nivel mundial la aparición de Napster como plataforma de distribución gratuita de música.

Estatal que determinan un presupuesto específico delegado a una comisión de expertos que decide que iniciativas se financiaran.

Esto permite a los Fondos de Fomento suplir ciertas áreas prioritarias o deficitarias en el desarrollo de las Artes y la Cultura. Cabe destacar que los presupuestos asociados a estos Fondos no son fijos, ya que dependen de la cantidad de proyectos presentados, y de cómo éstos se distribuyen a través de los diferentes tipos Fondos (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015).

Para aterrizar la discusión referida a los Fondos, en el siguiente cuadro se presenta una comparación respecto a la distribución del presupuesto destinado a los diferentes Fondos de Fomento durante los años 2014 y 2015:

Porcentaje de montos que otorga cada Fondo en el 2014 y 2015:



Fuente: Informe de resultados Fondos de Cultura CNCA (2015)

Como se puede observar, el presupuesto se distribuye a través de cinco Fondos de Fomento: el "Fondart Nacional", el "Fondart Regional", el "Fondo del Libro", el "Fondo de la Música[3]", y el "Fondo Audiovisual". Cabe destacar que el porcentaje

[3] En el "Informe de resultados de Fondos de Cultura de CNCA 2015", se utiliza el término "Fondo de la música" para hacer referencia al "Fondo Nacional para el Fomento de la Música".

de presupuesto que obtiene cada uno de estos fondos, se distribuye dentro de las líneas de trabajo internas que consideran cada uno de ellos.

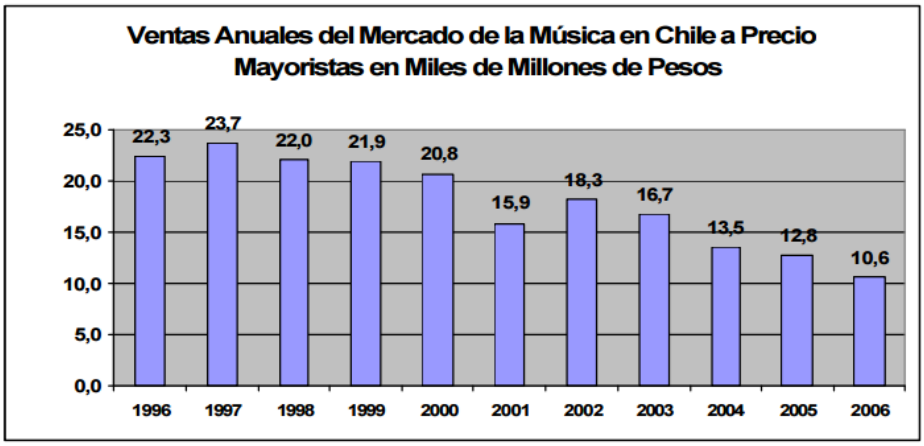
Por su parte, en términos descriptivos podemos mencionar que los fondos que acumulan mayor presupuesto son el “Fondart Nacional”, y el “Fondart Regional”, contemplando el primero de ellos un 21% en 2014 y un 25% en 2015, y el segundo de ellos un 27% en 2014 y un 26% en 2015. También se destaca que el fondo que presenta menos porcentaje es el “Fondo de la Música”, el cual mantiene un 12% del total de presupuesto nacional de fondos de fomento en 2014, y un 9% del presupuesto nacional de fondos en 2015.

En este aspecto, el “Consejo Nacional de Artes y la Cultura” (2015) argumenta que la disminución en el porcentaje de presupuesto asignado al Fondo de la Música, se explica por una disminución en la cantidad de proyectos aprobados en función de los criterios de selección.

Cabe destacar, que el “Fondo para el Fomento de la Música Nacional”, o en su abreviación “Fondo de la Música”, comienza a discutirse por primera vez durante el año 2004 en función de la Ley Nº 19.928 “Sobre el fomento de la música chilena”, considerando la creación del “Consejo de Fomento de la Música Nacional”, el cual presenta su primera propuesta titulada: “Propuesta de Política de Fomento de la Música Nacional” durante el año 2007, en donde el “Departamento de Estudios del Consejo de la Cultura y las Artes”, en conjunto con diferentes miembros del Consejo de Fomento de la Música Nacional, realizaron un diagnóstico del estado de la Industria Musical Chilena.

En dicho estudio se revisan temas relacionados con; “Creación e interpretación musical”, “Industria de la música y nuevas tecnologías”, “Inserción de la música en la sociedad”, “Institucionalidad de la música”, y “Patrimonio musical” (Consejo de fomento de la música nacional, 2007). La revisión de estos temas se enmarca bajo el contexto de crisis de industria discográfica, en donde los resultados de este

diagnóstico arrojan una disminución en el porcentaje de ventas de discos durante el período 1996- 2006:



Fuente: CFMN, 2007.

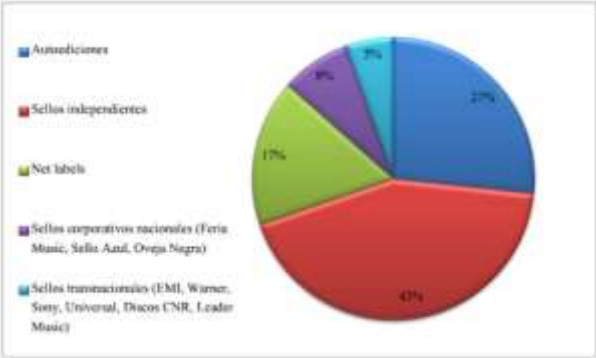
Como se puede observar existe una diminución de $11,7 MM, que se atribuye a la inclusión de la música a través de medios digitales y el declive paulatino de los sellos Majors, los cuales dominaban el mercado durante la década de los 90´. El gráfico a continuación presenta la distribución de la industria en torno a sellos discográficos en el año 2006:

Fuente: CFMN, 2007.

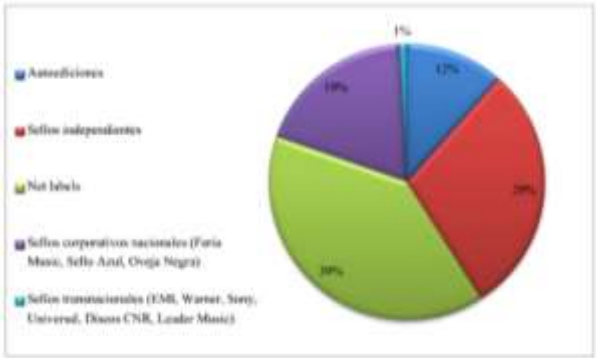
Se observa que los “sellos Indies” ocupan el 11,1% del mercado chileno y el otro 88,9% se reparte entre los “sellos Majors”. Por su parte, el “Catastro de

Producción Discográfica Chilena 2010-2011", arroja datos muy diferentes los cuales se revisan a continuación:

2010: Distribución de producción de discos



2011: Distribución de producción de discos



Fuente: Catastro de producción discográfica chilena, 2012.

Como se puede apreciar, el mercado de la Industria discográfica en Chile durante los años 2010 - 2011, experimenta cambios en torno a la distribución de la producción fonográfica, destacando que los "sellos Majors" ocupan un 5% del mercado al año 2010, y un 1% del mercado al año 2011. Por su parte, los "sellos Indies" mantienen un 43% del mercado al 2010 y un 29% del mercado al 2011, en función de la presencia de los Net labels (39%), correspondientes a sellos Indies de carácter digital.

En este aspecto, esta política de fomento define entre sus objetivos potenciar a la pequeña y mediana industria discográfica chilena para afrontar esta crisis mundial. De esta forma, el Fondo de la Música se pone en marcha por primera vez durante el año 2009, y en la actualidad se destaca por mantener las siguientes líneas de trabajo:

1. Formación de músicos.
2. Investigación, publicación y difusión.

3. Producción musical, edición y distribución.
4. Desarrollo de artistas.
5. Desarrollo y promoción de medios de comunicación para la difusión de la música nacional.
6. Infraestructura y equipamiento.
7. Actividades presenciales.
8. Coros, orquestas, y bandas instrumentales (COBI).
9. Asociatividad para el fomento a la profesionalización del sector.
10. Apoyo al desarrollo estratégico internacional de la música chilena.

Fuente: CNCA, 2015.

Estas líneas concursables se relacionan con diferentes temas en torno al desarrollo musical; sin embargo, la línea de trabajo nº 3: "Producción musical, edición, y distribución", se relaciona directamente con el desarrollo de la Industria discográfica, destacando que se financia la participación de personas naturales y jurídicas. En este aspecto, una vez que se adjudican los fondos en función de los proyectos presentados, los músicos participan en la Industria discográfica principalmente formando parte de los "sellos indies", o bien como "agentes autónomos".

De esta forma, podemos mencionar que este fondo va dirigido a músicos que no se encuentran acoplados fuertemente con la industria discográfica y, además, se enfoca en el desarrollo de música en los siguientes géneros:

1. Género de Música de Raíz Folklórica, Pueblos Originarios y Paisaje Sonoro.
2. Género de Música Clásica – Docta, Electroacústica y Arte Sonoro.
3. Género Popular.

CAPÍTULO II

ENFOQUE SISTEMICO COMO TEÓRIA DE OBSERVACIÓN EN EL CAMPO DE LA MÚSICA

2.1 Elementos teóricos: Sociología de la música y etnomusicología

Desde las ciencias sociales, y en especial desde la sociología, se ha abordado el estudio de temas relacionados con la música desde diferentes perspectivas, aludiendo de esta manera a espacios de análisis micro y macro, en función de diferentes teorías de la sociedad. Bajo este contexto, podemos destacar, dentro de los aportes más clásicos en el área de la sociología de la música, el planteamiento de Georg Simmel (2003) en torno a las formas de sociabilidad, haciendo referencia a la música como elemento potenciador de relaciones sociales que aluden a las diferentes esferas sociales. De esta manera, da cuenta que los compositores se ven influenciados por su contexto social y que la música beneficia a cada sociedad de un modo diferente.

También desde la teoría sociológica clásica, se puede observar el planteamiento de Max Weber (1993) en torno a los procesos de racionalización de occidente, en donde se considera la evolución del lenguaje de la música como parte de dicho proceso de racionalización, haciendo referencia a la composición de obras musicales en función de la armonía.

En este marco de análisis, Weber estudió el lenguaje musical y su evolución a través del sistema tonal, dentro de la cual se destaca que éste opera de manera calculable con métodos y reglas comprensibles, las cuales experimentan cambios en función de los procesos de cambio social, aludiendo principalmente al desarrollo del capitalismo occidental.

Por otro lado, desde la escuela crítica de Frankfurt podemos considerar la visión de Theodor Adorno (1975). Esta perspectiva plantea un análisis en torno a la relación música-sociedad, afirmando que la sociedad se refleja de manera directa en la música, pero, sin embargo, ésta no mantiene mayor influencia sobre la sociedad.

En la misma línea, otro planteamiento de Adorno que no pasa desapercibido, refiere al estudio de la industria cultural, en el cual se hace mención a la cosificación de la música y su producción en serie, indicando que, a raíz de dicha reificación, esta pierde su carácter comunicativo en la sociedad de masas. Además, este planteamiento se acompaña de un análisis de los aspectos estéticos de la música, presentando los casos del jazz y la ópera como dos espacios musicales que mantienen un sentido diferente.

En relación al último aspecto mencionado de la obra de Adorno, también resulta pertinente considerar el trabajo de Pierre Bourdieu (1979) referido a los gustos y preferencias musicales, en donde realiza un análisis en torno a los aspectos estéticos que constituyen los gustos en las diferentes clases sociales. Las conclusiones del autor dan cuenta de que tanto los gustos como la estética son construcciones sociales que se heredan y conforman parte del “hábitus” de los individuos.

Los planteamientos teóricos revisados conforman la base de los estudios sobre la música que se han realizado desde la sociología; sin embargo, esta no es la única disciplina que ha desarrollado lineamientos teóricos relevantes.

Otra corriente en torno a este campo de estudio refiere a la “antropología de la música”, también conocida como “etnomusicología”, la cual se enfoca en el estudio de las expresiones musicales de diversas culturas “no occidentales”, también consideradas como “culturas tradicionales”, “primitivas”, o “exóticas”. A partir de ello, esta disciplina indaga en las expresiones musicales provenientes desde la “alteridad”, siendo objeto de su estudio la música de transmisión oral, el

folklore y la música latinoamericana (entre otros tipos específicos de música arraigados geográficamente).

Sin embargo, a finales del siglo XX, el fenómeno de la globalización y el colapso que ésta supone de las unidades societales, pondrán en tela de juicio los supuestos teóricos e ideológicos de esta disciplina, pues en dicho contexto toma lugar la hibridación de los géneros musicales y la aparición de la “world music” como expresión globalizada de la música (Reynoso, 2006).

En este escenario, podemos destacar que el análisis de los temas relacionados con música, ya sean su estudio directo o vinculaciones con este campo, requieren de un enfoque teórico-analítico capaz de procesar la complejidad de la sociedad actual. De esta forma, podemos mencionar que las teorías sociológicas clásicas que abordaron estos temas fueron concebidas en un contexto con menos complejidad social en comparación a la actual sociedad, por lo cual, replicar estas teorías sobre el contexto actual implica una gran incompatibilidad en la medida en que se repliquen de manera ortodoxa.

A raíz de dicha observación, nos acercamos a la Teoría de Sistemas Sociales de Niklas Luhmann (2009) entendida como un enfoque trans-disciplinario capaz de procesar la complejidad de la sociedad actual.

2.2 Enfoque sistémico

Los supuestos de esta teoría implican observar la sociedad en torno a su diferenciación funcional, entendiendo que la sociedad es un sistema clausurado en sus operaciones, que se constituye principalmente de comunicaciones. La sociedad -siguiendo dichos lineamientos- se compone de sub-sistemas (sistemas parciales) enfocados en funciones específicas y diferenciadas, siendo ejemplos de este tipo de sistemas el sistema político, el sistema económico y el sistema judicial, entre otros. De este modo, la teoría de sistemas sociales es, ante todo,

una teoría de la observación. A partir de esto, podemos analizar los temas relacionados con el campo de la música a través de la observación de sistemas, donde el foco de análisis se centra en la observación del sistema del arte y sus acoplamientos estructurales con otros sistemas sociales (Luhmann, 2009).

El “sistema del arte” como sistema parcial de la sociedad funcionalmente diferenciada, se compone de comunicaciones referidas a temas artísticos, aludiendo principalmente sus operaciones a observaciones de obras de arte. En vista de lo anterior, se señala que este sistema genera una distinción en torno a la realidad, diferenciando entre “realidad real” y “realidad ficticia”.

En el caso de la “realidad real”, implica para el sistema generar una reproducción de lo “real” y presentarlo como “realidad real”, indicando una reproducción del mundo dentro del mundo. Esta se diferencia de la “realidad ficticia”, porque ésta última presenta posibilidades de observación excluidas, o bien, no seleccionadas, indicando un orden alternativo de lo “real”, en donde esta realidad puede criticar o aceptar lo real. En torno a estas distinciones, se puede mencionar que este sistema ofrece al mundo la posibilidad de observarse así mismo, y considerar posibilidades de observación excluidas de otros sistemas sociales (Luhmann, 2009).

Por otro lado, se plantea que el sistema del arte se constituye como un sistema autónomo, pues bloquea las referencias externas, de modo que sus comunicaciones refieren al arte en sí mismo, sin la intervención de otros sistemas parciales. De esta manera, las comunicaciones artísticas que generan autopoiésis en el sistema refieren a la combinación de estéticas y formas en torno al “arte por el arte”, generando comunicaciones artísticas sin referencias de otros sistemas (Luhmann, 2009).

Cabe destacar, que el “medio simbólicamente generalizado” del sistema del arte, es el “arte” en sí mismo, en donde el código binario que opera es la distinción “bello/feo”. Sin embargo, autores como Jorge Galindo (2012) plantean que la

complejización de la sociedad implica la reformulación de esta distinción, en consideración de que los parámetros de belleza van cambiando con el tiempo, haciendo referencia a un nuevo código binario que distinga entre lo que es arte y lo que no lo es.

Podemos indicar que para analizar temas relacionados con música, nos referiremos al sistema del arte desde su diferenciación interna en torno a comunicaciones musicales, entre las cuales podemos distinguir las "comunicaciones musicales autopoiéticas", entendiendo como tal, las comunicaciones de obras musicales que indican autonomía, en torno la intervención de otros sistemas en las operaciones internas del sistema del arte y su diferenciación en torno a obras musicales.

Consuelo Araos (2006) realiza un análisis en torno a la música contemporánea como comunicación autopoiética. En este análisis se destaca que la música contemporánea genera un nuevo punto de vista, puesto que se refiere a la emisión de comunicaciones como operaciones autónomas del sistema, que se constituyen sin marco de referencia previo. Esto indica que se crea música por el hecho de crear música, siendo esta una operación autónoma del sistema de arte.

De esta forma, se explica que existe música sin un marco de referencia previo, en donde no se puede comparar una obra de música con alguna otra existente. Por lo tanto, la música contemporánea se presenta como nueva e innovadora. Los argumentos que sostienen el hecho de que la música contemporánea es una comunicación autopoiética, son los siguientes:

1. Transformación estructural: Esto implica una ampliación en el sistema compositivo, ya que los límites de lo que se consideraba como selecciones posibles para la composición de música, ya sean diferentes tonos y acordes, se amplía de tal manera que se permiten nuevas formas de obtener sonidos y de componer. Se amplía el sistema compositivo, el cual

concentró los límites de lo que se puede considerar dentro de la creación musical.

2. La materialidad que adquiere el sonido, como médium para las distinciones musicales.
3. Acoplamiento estructural entre las comunicaciones musicales (música contemporánea) y el sistema científico y las tecnologías del sonido. Esto implica que a través de las tecnologías del sonido se puedan alcanzar nuevos aspectos para desarrollar la sonoridad de la música.

La autora no busca demostrar la separación funcional de un sistema de la música, sino más bien, hablar de comunicaciones musicales autopoiéticas y de un espacio de diferenciación interna en el sistema del arte, denominado sistema arte/música. Para esta investigación se puede utilizar este punto de observación como forma de análisis.

Siguiendo la línea del enfoque sistémico, hacemos referencia al concepto de "autopoiésis". En el caso de los sistemas sociales, este concepto alude a operaciones de comunicaciones que se producen en base a otras comunicaciones; generando, de esta manera, comunicaciones que producen otras comunicaciones. Se debe recordar que las comunicaciones son los elementos base que constituyen a los sistemas sociales, por tanto, estas operaciones de comunicaciones reproducen los elementos esenciales del sistema.

Los sistemas sociales autopoiéticos se caracterizan por su "clausura operativa", indicando que ésta representa la autonomía de los sistemas, lo que les permite cerrarse, respecto del entorno, en el momento de generar las operaciones internas que definen los elementos propios del sistema. En este aspecto, los sistemas sociales autopoiéticos responden a las irritaciones del entorno luego de definir sus operaciones internas de manera autónoma, lo cual indica que no permiten la intervención de otros sistemas en la definición de sus operaciones internas. Cabe destacar que la determinación estructural de los sistemas, demarca los límites de

acción en torno a las operaciones internas de creación y organización de los elementos propios del sistema (Corsi, Esposito, & Baraldi, 1996).

Cuando hablamos de “acoplamiento estructural”, nos referimos a la relación entre un sistema y los presupuestos del entorno que le permiten generar su autopoiésis, considerando que los sistemas se adaptan al entorno para poder existir.

El acoplamiento estructural entre dos sistemas no implica la fusión de éstos, sino más bien, la coordinación estable de sus operaciones. Podemos indicar, que la única forma que tiene el entorno para influir en el sistema es la “irritación”, lo que corresponde a perturbaciones en función de un evento que genera una diferencia temporal, la cual es reelaborada internamente por el sistema, generando de esta manera una “auto-irritación” (Corsi, Esposito, & Baraldi, 1996).

Cabe destacar que la irritabilidad sistémica (auto-irritación) se relaciona con la “racionalidad” de los sistemas, ya que ésta última corresponde a una forma de auto-observación, en el caso de los sistemas reflexivos, que se basa en la aplicación constante de la distinción sistema/entorno. Esto supone que el sistema se diferencia constantemente del entorno, corrigiendo la posición que ocupa en el medio en base a criterios construidos en el mismo sistema.

En base a esto, se indica que el sistema prosigue con su autopoiésis, manteniendo una relación cada vez más selectiva con su entorno, reforzando y direccionando su propia auto-irritación en función de criterios propios del sistema (Luhmann, 2009).

2.3 Categorías operacionales

Los elementos revisados hasta el momento, nos permiten entender el sistema del arte y abordar temas relacionados con música. Sin embargo, resulta pertinente agregar que para entender el Fondo Nacional para el Fomento de la Música, se

puede revisar el trabajo de Aldo Mascareño (2010) respecto a las formas de coordinación de políticas públicas en el caso chileno.

En dicho trabajo se habla de las “policy network o redes de políticas públicas”, las cuales implican una relación vertical entre las instituciones democrático-representativas y los proyectos presentados, en donde las instituciones públicas deciden cuáles son las iniciativas que se financian (en este caso, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Por su parte, se precisan otro tipo de categorías que refieren a conceptos operativos dentro de la investigación, como el de “sellos discográficos”. Estos se observan como organizaciones que operan bajo la lógica de la industria discográfica en torno a los procesos de creación, difusión, y distribución de discos (Palmeiro, 2005). Estas organizaciones se conforman en torno a la vinculación de diferentes actores, dentro de los cuales se pueden mencionar músicos, productores y técnicos en sonido (entre otros).

Se destaca que los sellos discográficos se diferencian en dos categorías. La primera categoría es la de los “sellos Majors”, los que son entendidos como grandes compañías discográficas enfocadas en la producción de música de alto consumo y por tanto, alta difusión y distribución internacional, aludiendo a estilos de música consagrados.

La segunda categoría es la de los “sellos Indies”, los cuales se entienden como organizaciones de carácter pequeño que operan en espacios locales y se enfocan en estilos de música específicos, orientándose a la experimentación y la innovación en el desarrollo de música (Palmeiro, 2005).

En último término, se menciona que dentro de la industria discográfica se aprecian actores autónomos que producen, difunden, y distribuyen discos sin formar parte de estos tipos de organizaciones, los cuales se categorizan como “actores autónomos”.

CAPÍTULO III

INFLUENCIA DEL FONDO SOBRE LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA

El desarrollo del proceso asociado al fondo de la música, en su línea de participación: “producción musical, edición y distribución”, considera diversos elementos que configuran sus operaciones como sistema. Cabe destacar, que estos elementos dan cuentas de operaciones internas como diferenciación sistema/entorno, y coordinación estable de funciones a través de acoplamientos estructurales. El desarrollo de estas operaciones internas, determina la auto-irritación de los proyectos musicales, en torno a las comunicaciones musicales autopoiéticas.

A continuación se revisan las operaciones internas, y los elementos del fondo que influyen en la irritación sistémica de las comunicaciones musicales autopoiéticas, observando lo que ocurre en el caso de cada género musical.

3.1 Acoplamiento estructural: El fondo de la música y el sistema arte/música

Para cumplir con el objetivo descrito por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en el caso del desarrollo musical, esta política cultural se acopla estructuralmente al sistema arte/música.

Cabe recordar que un acoplamiento estructural, corresponde a la relación de un sistema y los presupuestos del entorno que le permiten generar su autopoiésis. Los acoplamientos estructurales no son la fusión de dos sistemas, sino más bien, la coordinación estable de sus operaciones (Luhmann, 1998).

En este contexto, el acoplamiento estructural entre el fondo de la música, y el sistema arte/música, se puede evidenciar a través de la utilización, por parte del

fondo, de categorías pertenecientes al sistema arte/música con el fin de organizar sus elementos internos. Estas categorías corresponden a las distinciones de géneros musicales (clásico, folclórico, y popular), utilizadas por el fondo para generar diferentes líneas de postulación, con el objetivo de organizar la participación de los músicos en el fondo.

Esta estructura interna, de postulación delimitada por géneros musicales, le permite al fondo administrar las evaluaciones del jurado, considerando un jurado diferente para cada género musical. Por lo demás, también se indica que el fondo administra un total de dinero, delimitando un monto específico para los proyectos presentados en cada género musical.

Por otro lado, en cuanto a la relación entre los músicos y el fondo de la música, se indica que para los músicos, el fondo se presenta como un evento que probabiliza el acoplamiento estructural entre ellos y el sistema arte/música. Esto en consideración de que el fondo entrega financiamiento, dirigido al cumplimiento de las actividades necesarias para llevar a cabo un proyecto musical.

De esta forma, se coordinan las acciones que implican operaciones con el sistema arte/música, referidas a la creación de obras musicales, en términos estéticos, junto con las actividades de carácter operacional, que implican el ejercicio laboral para los músicos, aludiendo a la gestión en producción musical, como ensayos, grabaciones, reuniones de trabajo, etc.

Cabe destacar que una vez realizadas las postulaciones por parte de los músicos al fondo de la música, el jurado como elemento interno del fondo, realiza observaciones con respecto a los proyectos, delimitando en cada género musical, que proyectos serán financiados, y cuales no serán financiados.

En este momento, cuando el fondo realiza la selección de proyectos a financiar a través de los jurados en cada género, se lleva a cabo por parte del fondo como sistema observador, su diferenciación del entorno. Se menciona que cuando el

fondo realiza esta diferenciación sistema/entorno, delimita que elementos participan de dicho proceso en el periodo correspondiente. Estos elementos refieren a que proyectos musicales, y que músicos, formarán parte del proceso del fondo para dicho año.

Se debe recordar, que los sistemas observadores realizan operaciones de diferenciación con el entorno, utilizando la distinción “sistema/entorno”. Esta distinción les permite a los sistemas, indicar la parte interna correspondiente al sistema, y lo que está fuera del sistema, correspondiente al entorno (Luhmann, 2009).

En este contexto, la diferenciación sistema/entorno realizada por el fondo como sistema observador, se lleva a cabo a través de la distinción “ganadores”/”en lista de espera”. A través de esta distinción, el fondo delimita que proyectos musicales, y que músicos, participaran del proceso del fondo en el periodo correspondiente. Esta distinción corresponde al mecanismo administrativo utilizado por el fondo, y determina que proyectos serán financiados en cada género musical.

Sin embargo, hay excepciones en el caso de algunos proyectos musicales, en donde el fondo solo ofrece un financiamiento parcial, para llevar a cabo el proyecto en el plazo estimado. En estos casos, el fondo permite que estos proyectos formen parte del proceso en dicho periodo, siendo considerados como proyectos “ganadores” según la distinción aplicada por el fondo, pero bajo la condición de realizar ajustes financieros. Esto evidencia la capacidad de observación y reflexión que mantiene el fondo como sistema observador, al delimitar que elementos forman parte del proceso diferenciándose del entorno.

Las observaciones realizadas por el fondo, mantienen un fundamento de carácter técnico, en función del conocimiento que mantiene el jurado en cada género musical, en torno al desarrollo de proyectos musicales. Posteriormente, los músicos son notificados por el fondo, en torno al reajuste financiero de los proyectos, con el objetivo de iniciar el proceso en dicho periodo.

3.2 Influencia del fondo sobre la sonoridad y contenido estético de la música

Una vez presentados los resultados de las postulaciones, se indica que aquellos proyectos ganadores son financiados en su totalidad, o parcialmente, según la decisión de jurado correspondiente en cada género.

Los proyectos ganadores se acoplan estructuralmente al fondo, en función de los requerimientos que este establece según sus bases de postulación. Este acoplamiento estructural entre los músicos y el fondo, genera irritaciones internas en los proyectos musicales, que influyen en las comunicaciones musicales autopoiéticas.

Se debe recordar que las irritaciones sistémicas corresponden a la parte interna de los acoplamientos estructurales, en donde se indica que los sistemas en acoplamiento re-ordenan sus elementos internamente. Los sistemas auto-determinados se desarrollan en una dirección tolerada por el entorno. En este aspecto, esta re-elaboración interna en función de los acoplamientos estructurales, corresponde a un “auto-irritación”, entendiendo que el sistema se auto-irrita en función de sus acoplamientos con otros sistemas (Luhmann, 2009).

En términos generales, la irritación sistémica o auto-irritación, se genera cuando un sistema se acopla a otro, y debe reorganizar sus elementos internos, para llevar a cabo sus operaciones de manera coordinada.

Por su parte, cuando hablamos de comunicaciones musicales autopoiéticas nos referimos a obras musicales (canciones, piezas de música, etc.), que se caracterizan por innovar en términos de contenido estético, ya que se enfocan en el acto genérico de composición musical, diferenciándose de aquellas composiciones musicales que mantienen un contenido pre-establecido, como lo son por ejemplo, las composiciones de obras que presentan un carácter de homenaje o reconocimiento a otros compositores, o bien, la re interpretación o

recuperación de ciertas piezas de música. Estas obras musicales se presentan como operaciones autónomas del sistema arte/música, permitiendo su autopoiésis (Araos, 2006).

Entendiendo esto, se indica que el acoplamiento estructural entre el fondo de la música y los proyectos presentados por los músicos, provoca una auto-irritación en las comunicaciones musicales autopoiéticas de los proyectos seleccionados por el fondo. En otras palabras, una vez que el fondo selecciona dichos proyectos para llevarlos a cabo, genera que éstos se auto-irriten en función de las dinámicas del fondo.

Esta auto-irritación en los proyectos musicales, implica la re-organización de los elementos internos de dichos proyectos, en el caso de las actividades de composición y producción musical, para ajustarse a las operaciones sistémicas del fondo. Las dinámicas del fondo como proceso, se asocian a aspectos administrativos como el cálculo de cotizaciones, presentación de facturas cedibles, y la aplicación de plazos determinados por parte del fondo.

En términos generales, la utilización de este fondo para la producción de música, influencia en cómo se lleva a cabo la composición musical, ya que se deben coordinar las actividades de desarrollo musical con las actividades administrativas que integran las operaciones propias del fondo. Una vez seleccionados los proyectos musicales por el jurado, éstos se ajustan a los requerimientos y observaciones del fondo, iniciando la auto-irritación.

Para observar la forma en que se auto-irritan las comunicaciones musicales autopoiéticas, en los proyectos seleccionados por el fondo, se realizaron en total 18 entrevistas con músicos de los diferentes géneros musicales (clásico, folclórico, y popular).

Estos músicos se caracterizan por haber participado de diferentes concursos durante el periodo de existencia del fondo, entre 2009 y 2015, acumulando conocimiento respecto de las dinámicas del proceso del fondo. A continuación se presentan las formas de influencia del fondo de la música, en su línea: Producción musical, edición y distribución, sobre la producción de música:

3.2.1 Calidad de la sonoridad de la música

Cuando se habla de sonoridad, los entrevistados hacen referencia a la "calidad del sonido, en términos técnicos, producido por una pieza musical", indicando que esta calidad se compone de tres dimensiones. La primera dimensión hace referencia a la "calidad del sonido de los instrumentos utilizados", mencionando que pueden ser instrumentos nobles y acústicos, o sonidos electrónicos como teclados y sintetizadores que imitan el sonido de los instrumentos nobles.

En esta primera dimensión también considera la marca y sofisticación del instrumento, ya que un instrumento más sofisticado produce un mejor sonido, así como los instrumentos acústicos se diferencian de los instrumentos digitales, considerando que estos últimos imitan el sonido de los instrumentos nobles.

La segunda dimensión que compone la influencia por sonoridad, alude a la "calidad de sonido de grabación", refiriéndose a la calidad del estudio de grabación utilizado, y a la cantidad de horas de estudio dedicadas a la grabación. Esto, considerando que un estudio de grabación que mantiene equipos de trabajo de mejor calidad, produce un mejor sonido en las grabaciones. Por su parte, lo mismo ocurre con la cantidad de horas utilizadas durante una grabación, ya que a mayor cantidad de horas de trabajo de estudio, se obtiene un sonido mucho más detallado.

Por último, se menciona que la tercera dimensión que compone la sonoridad hace referencia a la cantidad de instrumentos, considerando que aquellos proyectos musicales en donde se acotó el financiamiento, mantienen menor cantidad de músicos e instrumentos en sus grabaciones.

Esto se puede observar de manera más detallada, en el caso de los proyectos de músicos doctos, ya que consideran grabaciones grupales durante su trabajo de estudio, coordinando la participación varios músicos a la vez.

Si bien la influencia sobre la sonoridad mantiene estas tres dimensiones, se indica que existe un factor determinante que gatilla la influencia sobre la sonoridad de los proyectos ganadores. Este factor es el “financiamiento parcial” de los proyectos adjudicados, ya que durante la evaluación el jurado decide si entrega o no la cantidad de dinero solicitada en los proyectos presentados.

En este aspecto, se indica que en aquellos casos en donde el jurado disminuye la cantidad de dinero solicitada por los postulantes, se genera una auto-irritación en los proyectos musicales, en donde se deben re-organizar las actividades internas consideradas en los proyectos, a fin de poder llevarlo a cabo con menos dinero del que se solicitó inicialmente.

Esta auto-irritación, generada por el ajuste en el presupuesto, implica un efecto negativo sobre la sonoridad de la música, ya que al poseer menos dinero para llevar cabo el proyecto, disminuye la calidad de la sonoridad en sus tres dimensiones. Esto considera, menos horas de grabación, estudios de menor calidad, y con menos dinero para pagarles a los músicos.

Por otro lado, asociado a la “sonoridad” como forma de influencia en las comunicaciones musicales autopoiéticas, los entrevistados destacan que como mecanismo de resguardo de la sonoridad de la música, en aquellos casos de proyectos adjudicados en donde el jurado disminuye el presupuesto solicitado inicialmente, los músicos a cargo de llevar a cabo

dichos proyectos, financian con dinero propio el excedente necesario para resguardar la calidad de grabación, y el pago de los músicos que participan en el proyecto. Los entrevistados se refieren a este fenómeno como “subvención al fondo de la música”, presentándose como código *in vivo* en las entrevistas realizadas.

Por su parte, el valor de las grabaciones de estudio y la cantidad de horas estimadas de trabajo grabación, son insumos presentados en la cotización inicial del proyecto, la cual es evaluada por el jurado en términos de coherencia financiera, indicando si es pertinente o no en relación al desarrollo del proyecto. Considerando esto, el jurado correspondiente en el caso de cada género, puede realizar ajustes con respecto al cálculo del presupuesto indicado para el desarrollo del proyecto, financiando de manera parcial dichos proyectos.

Sin embargo, los músicos indican que el trabajo musical, en términos de composición y de grabación de estudio, no se relaciona directamente con un criterio temporal, mencionando que la cantidad de horas de composición y de grabación puede variar según diferentes factores subjetivos, como por ejemplo la interpretación musical a la hora de grabar, el tipo de soporte técnico a la hora de la grabación, la cantidad de ensayos necesarios, etc. Considerando que el cálculo de horas de estudio se realiza en función de criterios subjetivos, de carácter variable, los músicos se ven severamente afectados por los ajustes en el presupuesto, en torno al financiamiento parcial.

"…yo calculé unas horas de estudio, y luego tuve que duplicar la cantidad de horas, pagamos otra toma porque puede ser aún mejor, y tú no puedes cortar eso productivamente, no puedes decir esa nota no importa y esta quedó porque hay que respetar los tiempos, hay límites, pero no existe forma de que te pueda limitar en la producción artística la cantidad de horas que vas usar, finalmente ocupe el doble, y lo cubrí yo con lo que se supone que ganaba con el proyecto, terminé yo subvencionando el arte en este país, que es la típica."

(Entrevista Nº 2 – Distinción: Clásico)

Otro aspecto a considerar, dentro de la subvención por parte de los músicos hacia los proyectos adjudicados, se relaciona con el valor de recursos humanos asociado a las actividades desarrolladas en el proyecto, indicando que los valores cobrados por parte de músicos e ingenieros, se ajustan según la realidad financiera de los proyectos del fondo de la música.

En este aspecto, quienes trabajan en el desarrollo de dichos proyectos, entienden desde siempre que el presupuesto que respalda el desarrollo completo del proyecto adjudicado, no alcanza para pagar el valor correspondiente al trabajo realizado. Por este motivo, músicos e ingenieros no pueden cobrar el valor correspondiente a su trabajo luego realizar tomas de estudio, grabaciones, interpretación de música y horas de ensayo.

"…Una vez me acuerdo que pedí plata para un fondo que no me gane, y lo que me criticaron fue que le estaba pagando mucho a los músicos, que era como 800 lucas para grabar un disco, si yo voy desmenuzando le estoy pagando 80 mil pesos por cada tema, no es nada…"

(Entrevista Nº 2 – Distinción: Clásico)

“Los músicos, el ingeniero, y todos terminan subvencionando el trabajo, o sea la realidad es que el dinero no alcanza, finalmente siempre termina siendo así, de hecho antiguamente se decía: precio Fondart…”

(Entrevista Nº 2 - Distinción: Clásico)

Por su parte, respecto al valor monetario del trabajo realizado por músicos, se indica que ellos identifican que la desvalorización monetaria de su trabajo responde a una situación de carácter nacional, que los afecta en diferentes sectores laborales asociados a su trabajo.

“…esto indica que en Chile hay una profunda crisis con respecto a la música, ya que pagarle a un músico $250.000 mensuales es mucho, y eso ni siquiera nos alcanza como para el sueldo mínimo…”

(Entrevista Nº 3 - Distinción: Clásico)

Esta crisis identificada por los entrevistados, en torno a la desvalorización del trabajo del sector de producción musical, se conforma como una semántica comunicativa utilizada por los músicos.

Se debe recordar que las semánticas son el patrimonio conceptual de la sociedad, que en términos generales refiere a aquellas premisas de sentido que son conservadas por la sociedad. Se indica que aquellas semánticas que pierden su aplicabilidad en la realidad son desechadas, sin embargo, aquellas que son fértiles en términos de representar hechos sociales, adquieren mayor redundancia comunicativa y se conservan (Luhmann, 1998).

En este caso, la semántica de la desvalorización del oficio de músico, hace referencia a la presencia de una crisis nacional que ataca al sector artístico,

y en específico al sector musical, presentando dichas labores profesionales, como poco necesarias para el desarrollo del país.

De esta manera, se mantiene la creencia de que el sector musical es mal remunerado y que no alcanza para llevar una vida económicamente estable. Según lo que indican los entrevistados, esta semántica se hace presente en toda la sociedad chilena, haciendo referencia a que no vale la pena dedicarse a un oficio / profesión en el sector musical.

Por su parte, en torno a la participación de los músicos en el fondo de la música, se indica que esta semántica permite que los músicos asimilen y entiendan, el funcionamiento del fondo en términos de gestión financiera. Conociendo las reglas del juego, en términos de financiamiento parcial de proyectos. Según lo que indican los músicos, el financiamiento otorgado por el fondo no es suficiente para llevar a cabo proyectos musicales de manera profesional, sin embargo, asimilan como natural dicha situación en función de la presencia de esta semántica, entre otras cosas.

"…no tengo nada contra el fondo, está bien te lo entregan, pero no deja de ser una migaja, o sea todos los músicos se tiene que pelear por un poco de plata. Eso no puede ser…"

(Entrevista Nº 9 - Distinción: Popular)

3.2.2 Valoración sobre el contenido estético de la música

Cuando los entrevistados hacen referencia a la influencia sobre las formas estéticas de los arreglos musicales que componen la obra, indican que el fondo influye sobre el contenido de la composición musical en términos artísticos. Esta forma de influencia, refiere a las formas musicales empleadas durante la fase de composición, indicando que el jurado

correspondiente en cada género, realiza observaciones sobre las grabaciones de demostración presentadas por los músicos al momento de postular al fondo. Según lo indicado por los músicos, se identifican dos dimensiones asociadas a esta forma de influencia sobre la producción de música.

La primera dimensión refiere a los cánones artísticos preferidos por el fondo para el desarrollo de los proyectos, en donde se indica que el fondo prefiere la utilización del sistema tonal, en función de las normas de armonía, como método de composición musical. Esto implica que los proyectos presentados deben mantener un trabajo de composición musical apegado al uso de las normas de armonía. Aquellos proyectos que se salen de este marco estético, no son considerados por el jurado, por tanto no se adjudican dichos proyectos.

También se indica que dentro de los criterios de selección utilizados por el jurado, se consideran elementos estético-musicales, evaluados a través de las grabaciones enviadas por los postulantes, para otorgar o no el financiamiento a los proyectos. En este aspecto, los músicos indican que existe una preferencia artística por parte del jurado, en los diferentes géneros musicales.

La segunda dimensión, en torno a la influencia del fondo sobre el trabajo de composición musical, refiere a la calidad del trabajo realizado por los músicos con respecto al desarrollo de la actividad de composición. Siguiendo esta idea, los entrevistados indican que la calidad estética de su música, sólo en el caso específico del fondo, se relaciona de manera directa con la administración y gestión de las actividades asociadas al cumplimiento del proyecto adjudicado. Mencionando de esta forma, que aquellos proyectos que mantienen una administración desordenada en la gestión de sus actividades, producen arreglos musicales con una menor calidad estética en la obra música.

Por su parte, aquellos proyectos que mantienen una buena administración y gestión de sus actividades, cumplen con la expectativa de calidad estética que mantienen los compositores al inicio de dichos proyectos.

De esta manera, los entrevistados indican que la calidad de la música que componen bajo la influencia del fondo, depende de la organización de las actividades burocráticas, ya que si mantienen una administración desorganizada, tienen menos tiempo para componer música, por lo cual, los arreglos musicales carecen del tiempo de trabajo necesario, y por ende también carecen de complejidad y elaboración.

Esta forma de influencia sobre la producción de música, se observa a través de la reorganización de elementos internos en los proyectos musicales como sistemas observadores, considerando la coordinación entre las actividades asociadas al sistema arte /música, como la composición musical, y las actividades asociadas al fondo, que mantiene un carácter administrativo. Si dentro de los proyectos no se realiza dicha coordinación de actividades, se ve afectada de manera negativa la producción musical, en términos de elaboración y complejidad musical.

En este contexto, los entrevistados mencionan que las actividades administrativas durante el desarrollo del proyecto, influencian en la calidad estética de la música producida, considerando que dichas actividades restan tiempo de composición musical generando como resultado arreglos musicales menos elaborados, y con menor complejidad.

En este escenario, también se menciona que las actividades burocráticas implican una tensión emocional constante sobre los compositores, que en los casos más extremos llega a situaciones de estrés, dificultando el trabajo de composición musical.

"…yo pienso que es mucho lo que hay que escribir, le falta más facilidad, porque el artista generalmente es más artista que gestor cultural, y al hacer proyectos pierde tiempo de creer y de generar arte…"

(Entrevista Nº 12 - Distinción: Popular)

Por su parte, la administración y gestión de las actividades asociadas al desarrollo del proyecto, y la disciplina de trabajo que acompaña al trabajo de composición musical, juegan un rol fundamental sobre la calidad estética de las obras musicales y en el desarrollo general del proyecto.
Según indican los músicos, una disciplina de trabajo estandarizada tanto en el trabajo de composición como en la gestión y administración de actividades asociadas al fondo, permite tener más tiempo para elaborar detenidamente los arreglos musicales que componen la obra, implicando de esta forma una mayor calidad de estética en la música.

"…Si tu manera de trabajar como músico es de estar esperando que te ilumines para componer, te va a influir mucho en tu composición, en la música que compones, porque tienes que cumplir con plazos, con un montón de cosas, entonces si no tienes esa disciplina para trabajar, te va a salir una música que no es la que siempre te sale…"

(Entrevista Nº 12 - Distinción: Folclórico)

Por lo demás, siguiendo lo que indican los entrevistados, los trámites administrativos asociados al desarrollo del proyecto, dificultan la labor musical llevada a cabo por los participantes del fondo. Las actividades burocráticas consideradas por el fondo, se alejan del espectro de trabajo que mantienen los músicos, considerando que la labor específica de ellos se relaciona con la composición y producción de música.

En este aspecto, ellos indican que el fondo no realiza una capacitación correspondiente que permita llevar a cabo dichas actividades de manera eficiente, sin tener que afectar negativamente en el trabajo de composición de los músicos. A esto también se le suma, las formas de presentación de los proyectos, y las plataformas de postulación, las cuales se presentan de manera lejana frente a los músicos, quienes se enfocan en el trabajo de producción musical, y no en el trabajo de administración y gestión cultural.

En términos sistémicos, se indica que músicos y gestores culturales cumplen funciones diferentes utilizando códigos distintos en cada labor, razón por lo cual, la gestión cultural en términos de administración se diferencia de la labor de composición y producción musical, como actividad artística.

Si bien ambas labores se complementan en el desarrollo de un proyecto, los músicos que participan del fondo no manejan los códigos referidos a gestión y administración de proyectos culturales, lo cual dificulta la participación de ellos, en términos de postulación y de desarrollo del proyecto.

CAPÍTULO IV

LA RACIONALIDAD DE LOS GÉNEROS MUSICALES Y LA FORMA EN QUE PERCIBEN LA INFLUENCIA DEL FONDO EN LA PRODUCCIÓN DE MÚSICA

Luego de haber revisado las dos formas de influencia del fondo sobre la composición de música, se indica que, según los resultados de las entrevistas realizadas, los músicos perciben de manera diferente estas formas de influencia sobre la composición musical en cada género musical. Esto ocurre porque los géneros musicales son categorías correspondientes a diferenciaciones internas del sistema arte/música, y consideran elementos diferentes en caso.

Cada género musical mantiene códigos, formas de observación, y mecanismos de selección que manejan los músicos que se acoplan a dichos géneros. En este aspecto, se indica que cada género musical mantiene una racionalidad diferente, que determina los esquemas de observación de los músicos, haciendo que éstos perciban de manera distinta las formas de influencia del fondo sobre la composición de música.

Se indica que, a través de los comentarios de los músicos, se delimitaron las distinciones propias de cada género musical, presentando los elementos autorreferentes que distinguen la racionalidad de cada género.

Se debe mencionar que la “racionalidad” para (Luhmann, 2009), es una forma de autobservación de los sistemas reflexivos, que supone la capacidad del sistema para observarse así mismo diferenciándose del entorno. Se pone en verificación continua la distinción sistema/entorno, corrigiendo la posición del sistema en el entorno en base a criterios construidos en el sistema.

A continuación, se caracteriza cada género musical según las experiencias y conocimientos de los entrevistados, como músicos profesionales, respecto de los

diferentes géneros. Por su parte, también se presenta la manera en que los diferentes géneros musicales, a través de sus propias racionalidades, perciben la influencia del fondo sobre la composición musical en cada caso:

4.1- Género folclórico y racionalidad socio-cultural

A través de lo indicado por los músicos folclóricos, se menciona que este género es un tipo de música que se constituye a través del folclor tradicional y de la música de raíz folclórica, la cual se presenta como una forma de expresión musical espontánea de un grupo social, en donde las temáticas que envuelven dicha música se relacionan principalmente con aspectos asociados a la vida cotidiana en un contexto comunitario, y se traspasa principalmente de forma oral.

"La música de raíz folclórica es de tradición oral, la música no se plasma en una partitura, sino que es música que la cultiva un grupo de personas, y se trasmite a otro grupo de personas escuchando, o a nivel teórico a través del boca a boca…"

(Entrevista Nº 14 - Distinción: Folclórico)

"…el folclor vive por la tradición oral, de generación en generación, como el flamenco en España, que vive por el boca a boca de los gitanos, no hay partituras de flamenco…"

(Entrevista Nº 11 - Distinción: Popular)

En este contexto, se menciona que el “folclor tradicional” es de carácter anónimo, ya que su autoría se atribuye a un conjunto de gente con características culturales compartidas, por ejemplo un país, una región, una ciudad, etc.

Por su parte, respecto a la “música de raíz folclórica”, se destaca que ésta se enfoca en las mismas temáticas de la música tradicional, sin embargo, ésta mantiene un autor conocido y presenta como principal inspiración, a la música tradicional.

“…la música folclórica es la música de raíz, de la identidad de cada zona, del país, o de otros países, llega el origen de la cultura, del territorio del cual está la música folclórica…”

(Entrevista Nº 5 - Distinción: Clásico)

“…si es que es música tradicional, es de autor desconocido, como esas cuecas en donde no se sabe quién es al autor, pero la gente las conoce y las canta”.

(Entrevista Nº 15 - Distinción: Folclórico)

“La música de raíz folclórica nace a partir del folclor tradicional, se inspira en el folclor mismo, habla de los mismos temas, pero se sabe quién es el compositor…”

(Entrevista Nº 13 - Distinción: Folclórico)

Por su parte, respecto a las formas musicales-estéticas, se indica que el género folclórico mantiene menor complejidad musical, en consideración del sistema tonal, y también en relación a otros géneros musicales, sin embargo, su complejidad se observa en los acentos rítmicos:

“…los músicos de Jazz siempre recalcan que el folclor, la música de raíz, y la cueca en general, se puede tocar con dos acordes, pero no se fijan que existe un lenguaje rítmico mucho más potente que todo eso...”

(Entrevista Nº 13 - Distinción: Folclórico)

Cabe destacar que la música folclórica responde a contextos específicos, de grupos que habitan lugares diferentes, por ejemplo, se puede mencionar folclor para el caso de diferentes continentes, países, ciudades. En el caso Chileno y Latinoamericano, se aprecia una síntesis cultural que agrupa ritmos de diferentes etnias, generando como producto el folclor Chileno.

"…somos folclor, entonces poner límites a las cosas es sacarlas del folclor, somos hijos de la samba, de la tonada, de los cantos negros, de los cantos moros, porque todo eso lo absorbimos desde chicos sin saberlo, y el folclor es la expresión vivida de la gente que habita un espacio…"

(Entrevista Nº 1 - Distinción: Folclórico)

"…a mí me gusta la definición que tiene Margot Loyola, ella dice que el folclor latinoamericano y chileno en general tiene tres brazos, por un lado el canto de los negros esclavos, por otro lado la música de los pueblos indígenas que habitaban el continente, y por último la música occidental, que la trajeron los conquistadores, todo eso se mezcló…"

(Entrevista Nº 15 - Distinción: Folclórico)

Las cualidades presentadas en este género musical, dan cuentas de una racionalidad mediada por aspectos "socio-culturales", en donde la composición de música se presenta como un medio de expresión de un grupo de gente que habita un lugar específico. Esta racionalidad sociocultural, distingue y utiliza aquellos aspectos estético-artísticos que permiten asociar la composición de música a la reivindicación de una identidad cultural.

Se menciona que a los entrevistados les preocupa, principalmente, la influencia del fondo sobre la composición musical, a través de la "*influencia sobre las formas estéticas de la música"*. Esto en consideración de dos cosas, en primera instancia se indica que los músicos que trabajan en este

género, mantienen conocimiento de que la música folclórica se encuentra al borde del sistema tonal, por lo cual se acotan a las formas estéticas requeridas por el fondo.

Y en segunda lugar, se menciona que el trabajo realizado en términos de composición, en cuanto a complejidad de arreglos musicales, se ve afectado a lo largo del proyecto por la falta de tiempo de trabajo en composición musical. Esto a raíz de que este perfil de músico mantiene desconocimiento con respecto a gestión cultural, por lo cual, gastan tiempo de trabajo musical realizando gestiones administrativas del proyecto.

En términos generales, los músicos folclóricos indican que este tipo de influencia, se presenta como consecuencia de una forma de administración des organizada en torno a los insumos necesarios para llevar a cabo las actividades que constituyen el proyecto, indicando que la gestión del tiempo es deficiente en términos de una disciplina de trabajo, aludiendo a que la coordinación de actividades asociadas a composición musical, grabaciones de estudio, y trámites burocráticos como la recopilación de documentos, no se lleva a cabo según un calendario organizado de actividades. Motivo por el cual el tiempo destinado al trabajo de composición musical se reduce drásticamente, disminuyendo la complejidad estética de los arreglos que componen dichas obras musicales, en donde los entrevistados plantean que la música que componen no es la que producen habitualmente.

Por otro lado, los músicos folclóricos indican que tienen poca capacidad para reducir complejidad en torno a actividades burocráticas, relacionadas con el desarrollo del proyecto.

De esta manera, se indica que los músicos que se adjudican proyectos en esta línea de postulación, mencionan que no están acostumbrados a realizar actividades relacionadas con la recopilación de documentos,

facturas, y cotizaciones, ya que en su quehacer artístico no mantienen cercanía con actividades de este tipo.

Por lo demás, los músicos folclóricos se distinguen a sí mismos de los músicos académicos, ya que ellos mencionan que los músicos académicos mantienen conocimiento sobre formulación de proyectos, y de los músicos de la línea popular, que trabajan con gestores culturales, y en algunos casos trabajan con productores quienes les ayudan a realizar dichas actividades.

4.2 Género popular y racionalidad asociada a industria musical

A través de lo indicado por los músicos de este género, se destaca que el género popular se constituye como un tipo de música de baja complejidad estética, en donde cualquier persona, independiente de tener o no conocimientos formales en música, puede crear y expresar.

"…la música popular la defino como un género de masas que es fácil de crear, en donde la gente no necesariamente tiene que tener conocimientos, y hago la distinción porque hay gente que sabe mucho de música y se dedica a la música pop, como también hay gente que la compone sin tener idea de que acorde está haciendo, y que podría también montar un muy buen proyecto de música pop…"

(Entrevista Nº 7 - Distinción: Popular)

“La música popular es música colectiva, en el sentido de expresión, la música popular es como decir, no hace falta que yo sepa tanto, si yo quiero hacerlo expreso libremente, es expresión libre”

(Entrevista Nº 5 - Distinción: Clásico)

Cabe mencionar que la música popular cumple la función de construir “artistas”, los cuales se constituyen como compositores que establecen relaciones con un público masivo, a través de diferentes medios de difusión.

“…la música popular se relaciona con la creación de un producto de masas, de alcance masivo, a nivel local y global, que cumple la función de crear artistas, y éstos se relacionan constantemente el público, hay que recordar que estos productos están todos mediatizados…”

(Entrevista Nº 9 - Distinción: Popular)

La música popular es música mediatizada, que utiliza diferentes medios de comunicación para establecer relaciones con un público de masas, manteniendo estrecha relación con la venta de productos musicales, en un contexto de industria de la música.

"...lo que diferencia a la música popular de las otras músicas, es que está ligada a la industria de la música, a la producción de discos, es música masiva que se difunde a través de los medios de comunicación de manera evidente, es diferente a lo que pasa con la música de raíz folclórica o con la música académica, que no son tan masivas, por alguna razón están más lejos del mercado…"

(Entrevista Nº 11 - Distinción: Folclórico)

"…por ejemplo Manuel García es un artista popular, aunque él diga que es música de raíz, suena en las radios y vende discos, y por eso la gente lo conoce, porque está muy metido en la industria, como en algún momento también lo estuvo el Pollo Fuentes y varios más..."

(Entrevista Nº 9 - Distinción: Popular)

Según las cualidades mencionadas por los músicos populares, se indica que éste género musical presenta una forma de racionalidad mediada por los códigos de la industria musical, orientando la producción de música a través de la creación de "artistas".

En este aspecto, los músicos que trabajan en el género popular buscan consolidar una carrera artística, creando música de alto impacto, llamativa para las masas. Por su parte, los elementos autorreferentes que distinguen a este género de los otros géneros son; la consolidación de carreras artísticas en función de la industria musical, y el hecho de que no se

necesitan conocimientos académicos para trabajar en este género, por lo demás, tampoco buscan la reivindicación de una identidad cultural.

Los músicos que participan del fondo en este género de música, indican que les preocupa la influencia del fondo en la composición musical, principalmente a través de su *"influencia sobre la sonoridad de la música".*
Para esto, se menciona que la calidad estética de la música varía según un factor económico, el cual se relaciona con la disminución de recursos por parte del jurado durante la evaluación del proyecto (financiamiento parcial), implicando menos horas de trabajo en estudio, y menos dinero destinado a la participación de músicos en la grabación del disco, obteniendo como resultado al final del proyecto un producto musical que mantiene una sonoridad que no alcanza a cumplir con las expectativas de los compositores.
En este aspecto, cabe destacar que los músicos que trabajan en este género, mantienen una alta valoración de la sonoridad en los productos musicales. Esta valoración de la sonoridad se constituye como característica propia de la música popular, ya que a diferencia por ejemplo de la música docta que mantiene mayor valoración en torno a la complejidad estética de la música, los músicos que trabajan en este género buscan crear música que cumpla con los estándares técnicos para su distribución masiva, motivo por el cual mantienen un alta valoración del trabajo de estudio.
En este aspecto, la entrega parcial de fondos económicos, se vuelve relevante en consideración que disminuye el tiempo de trabajo de estudio.

4.3 – Género clásico y racionalidad académica

Según lo indicado por los músicos de este género, el género clásico, o mejor definido como “género docto” o “música académica”, es un tipo de música creada por compositores que mantienen una formación académica en música de tradición occidental.

“….yo diría un término más correcto, hablaría de música “Docta” o “Académica”, ya que el clasicismo es un período dentro de la música docta, entonces no es clásico, es docto, es académico, ya que son músicos que han sido entrenados de forma académica…”

(Entrevista Nº 1 - Distinción: Clásico)

“la música clásica, que está mal llamada música clásica, porque el clasicismo es un periodo de la historia, es la música que se hace usando fundamentos artísticos que vienen desde la edad media, en donde el estudio de la armonía es lo fundamental…”

(Entrevista Nº 11 - Distinción: Clásico)

Los fundamentos de la música docta o académica, vienen de la tradición Europea junto con los instrumentos que utilizan, en este sentido, este tipo de música se traspasa de generación en generación a través de partituras.

"…la música académica es la que se desarrolla dentro del campo académico, y que pertenece a la tradición Europea, son principalmente obras que se componen y se plasman en un partitura, de tradición escrita, la música pasa de una persona a otra a través de la partitura, en eso podemos englobar generalmente la música académica…"

(Entrevista Nº 14 - Distinción: Folclórico)

"Lo que diferencia a la música académica de otras músicas, es que puede ser escrita con precisión, porque tienen un lenguaje, y éste ha ido desarrollándose con el tiempo, ha ido evolucionando desde la edad media hasta ahora…"

(Entrevista Nº 5 - Distinción: Clásico)

La música docta o académica, mantiene el uso de ciertos instrumentos y un sistema de organización denominado "orquesta", en este sentido, este género de música se cultiva, tanto en su creación como en su escucha.

"La música docta funciona a través del formato de orquesta, esa su expresión máxima, es una forma de organización que permite coordinar lo que tiene que tocar una cantidad grande de personas"

(Entrevista Nº 1 - Distinción: Clásico)

“No es fácil escuchar una orquesta por primera vez, puede ser fome en muchos casos, para entender la música docta hay que cultivar la escucha, hay que conocer cómo funciona una orquesta, que hace el director, como se organizan los músicos, todo eso, sino no se entiende…”

(Entrevista Nº 1 - Distinción: Clásico)

En el sentido estético musical, la música docta o académica, mantiene normas de composición que se rigen principalmente por el estudio de la armonía y el sistema tonal.

“...en general los músicos más doctos, tienden a mirar en menos a los demás músicos, por el hecho de que ellos componen rigiéndose por las normas occidentales, que refieren a la armonía principalmente…”

(Entrevista Nº 13 - Distinción: Folclórico)

“…la música académica invalida a las demás músicas con las normas que ella misma inventó...”

(Entrevista Nº 13 - Distinción: Folclórico)

Según las características indicadas por los entrevistados, la racionalidad del género clásico se relaciona con el estudio académico de la música, considerando los aspectos estético-musicales de tradición occidental.

Esta forma de racionalidad académica, mantiene una alta valoración de la complejidad estética en la creación de obras musicales, e invalida a los géneros musicales que no se rigen por las normas propuestas por el sistema tonal. Por lo demás, su forma de trabajo implica mantener una sonoridad acotada a los requerimientos indicados en las partituras.

Los músicos que participan en el fondo a través de este género musical, indican que perciben ambas formas de influencia sobre la composición musical, tanto la "*influencia sobre la sonoridad de la música*", como la "*influencia sobre las formas estéticas de la música*". Esto a raíz de que el producto musical que ellos crean, se enfoca de manera académica, en el desarrollo estético-musical y también en términos técnico-sonoros.

Respecto a la influencia sobre la sonoridad de la música, estos músicos mencionan que la disminución de fondos por parte del jurado durante la evaluación del proyecto, afecta directamente en la cantidad de músicos que participan en las grabaciones de estudio, generando cambios en la sonoridad.

Por lo demás, se indica respecto a la influencia en las formas estéticas de la música, que los músicos de este género se acotan estrictamente al sistema tonal. En este aspecto, los músicos indican que presentan trabajos altamente complejos, en términos tonales, para ser aprobados por el jurado. Esto en consideración de la valoración del trabajo académico.

CONCLUSIONES

La aparición del Fondo para el fomento de la música nacional, como respuesta a la crisis experimentada en la industria de la música a principios de 2000, potenció la consolidación de un sector de producción musical independiente en Chile. Los músicos que trabajan en función de producciones independientes, llevan a cabo sus proyectos musicales a través de diferentes formas de financiamiento, considerando aportes privados, fondos públicos, y financiamiento auto gestionado.

Esta investigación se posicionó desde la perspectiva del desarrollo música chileno, analizando de qué manera influenció el fondo: “Producción musical, edición y distribución”, en la creación de música. Se destaca que este fondo es una política cultural implementada en función del desarrollo musical chileno.

En términos sistémicos, la interrogante que da origen a esta investigación es: ¿De qué manera influye el fondo “Producción musical, difusión, edición y distribución”, en la auto-irritación de las comunicaciones musicales autopoiéticas de los proyectos adjudicados?

Cabe destacar que los resultados del análisis de datos arrojan la presencia de dos formas de influencia sobre la composición de música, las cuales son manifestaciones de la auto-irritación del acoplamiento estructural entre el fondo y el sistema arte/música. La primera forma de influencia del fondo sobre la composición de música es la “*influencia sobre la sonoridad”,* la cual hace referencia a la calidad técnica de la producción fonográfica de la obra musical.

Esta forma de influencia sobre la producción musical, se relaciona con la calidad de sonido logrado a través de las grabaciones de las piezas de música. Esta forma de influencia afecta la composición musical, en función del financiamiento otorgado por el fondo, ya que cuando el proyecto adjudicado mantiene financiamiento parcial, la calidad de las grabaciones, y las horas de estudio

disminuyen, en consideración de la falta de recursos económicos que permitan obtener mejor calidad.

La segunda forma de influencia sobre la música, se relaciona con la "*Influencia sobre las formas estéticas de la música",* en donde se menciona que el fondo privilegia formas estéticas asociadas al uso del sistema tonal, y que por otro lado afecta el grado de complejidad de los arreglos musicales que componen la obra. Esto como resultado de las dinámicas propias que implica la utilización de este fondo, en donde se realizan trámites de carácter administrativos y gestiones sobre el proyecto, que restan tiempo de trabajo sobre la música afectando su calidad estética, como producto artístico.

Por lo demás, se indica que este fondo utiliza como categoría de estructura interna a los géneros musicales; clásico, folclórico, y popular, para administrar la participación de los músicos en el fondo. En este aspecto, se menciona que el fondo utiliza esta categoría la cual pertenece al sistema arte/música. Los músicos que postularon a los diferentes géneros musicales dentro del fondo, perciben de manera diferente las dos formas de influencia sobre la música que genera el fondo. Esto a raíz de que cada género musical como diferenciación interna del sistema arte/música, mantiene una racionalidad (como sistema) que se caracteriza de manera diferente.

En el caso de los músicos folclóricos, se indica que la racionalidad que mantienen ellos se relaciona con la reivindicación de una identidad cultural, la cual mantiene ritmos y melodías propias en sus formas de expresión musical. En este aspecto, los músicos folclóricos indican que perciben la influencia del fondo a través de la "*influencia sobre las formas estéticas de la música"*, en consideración que las dinámicas del fondo retan tiempo de trabajo en composición musical, lo cual les afecta en la calidad de los arreglos musicales considerados en la obra. Por lo demás, los músicos folclóricos son sensibles en su relación con el fondo, ya que éste privilegia las formas estético-musicales asociadas a la tradición Europea,

observando de manera académica el trabajo folclórico, lo cual incomoda a este grupo de músicos que trabaja en función de una identidad musical propia.

Respecto de la racionalidad que presentan los músicos que participan del género popular, se hace referencia a la presencia de características propias de la industria musical, indicando que esta forma de racionalidad se encuentra mediada por la creación de artistas y productos musicales de consumo masivo.

En este aspecto, los músicos populares mencionan que perciben la influencia del fondo a través de "*la influencia sobre la sonoridad",* indicando que la disminución del presupuesto requerido por ellos genera una disminución en la calidad del producto fonográfico. Esto les preocupa a los músicos que participan del género popular, porque ellos buscan producir música que cumpla con los requerimientos técnicos necesarios para su distribución masiva, por lo cual resguardan la calidad de su música subvencionando los proyectos musicales. De esta manera, ellos ponen dinero propio de ellos para financiar las grabaciones de estudio, y aumentar el número de horas de trabajo, para resguardar la calidad del producto musical.

Por último, los músicos que participan del género clásico, presentan una racionalidad con características académicas, en consideración que mantienen herramientas teórica-técnicas para generar auto descripciones con un grado mayor de complejidad que los otros géneros. Esto les permite observar ambas formas de influencia sobre la música, tanto la "*influencia sobre la sonoridad"*, como también la "*influencia sobre la calidad estética de la música"*. Estos músicos indican que la calidad estética se ve afectada por las dinámicas burocráticas del fondo, y que la sonoridad se ve afectada por la falta de recursos económicos.

Si bien los músicos de diferentes géneros musicales realizan observaciones diferentes sobre las formas de influencia sobre la música, no significa que no se vean afectados por ambas formas de influencia, sino más bien que en función de sus racionalidades como sistemas, mantienen expectativas y generan observaciones diferentes en cada caso.

En términos generales, las comunicaciones musicales autopoiéticas de los proyectos adjudicados en el fondo, se ven auto-irritadas en función de la acoplamiento entre el fondo y el sistema arte/música. Por lo demás, cada género musical mantiene preocupaciones diferentes en torno a las influencias del fondo en la creación musical, a raíz de que cada género mantiene una racionalidad diferente.

En cuanto al desarrollo musical, se indica que las dinámicas del fondo, según lo mencionado por los músicos participantes, generan música de baja calidad en términos estéticos y sonoros. Esto porque las gestiones asociadas al desarrollo del fondo limitan el tiempo de trabajo, en consideración de que los músicos deben realizar la labor de gestión cultural, que implica la administración completa del proyecto, perdiendo tiempo de trabajo en términos de composición musical.

Respecto de los fondos económicos parciales otorgados a los proyectos, los músicos hacen referencia a la semántica de la “desvalorización del trabajo de músico”, en donde mencionan que trabajar como músico es muy difícil porque existe la creencia por parte de la sociedad, de que es un trabajo mal remunerado y que no otorga estabilidad económica, por su parte, ellos explican que para realizar trabajos musicales serios se requiere de una inversión mayor a la que ofrece el fondo, sin embargo, la asimilación de la semántica de la des valorización del trabajo del trabajo musical, por parte de los mismos músicos, permite que ellos puedan asimilar las condiciones de baja calidad que les ofrece el fondo.

Los resultados indicados en esta investigación, hacen referencia a que las condiciones de gestión administrativa que mantiene el Fondo de la Música para el desarrollo de proyectos musicales, potencia la reproducción de relaciones de jerarquía, respecto de la calidad estética de la música, entre músicos que mantienen diferentes posiciones dentro del ámbito profesional. Esta jerarquización, alude a que el Fondo de la Música potencia proyectos musicales de músicos que mantienen carreras consolidadas, permitiéndoles obtener una

mejor calidad en sus producciones, a diferencia de aquellos casos de músicos que recién se inician en esta labor, y que tienen menos probabilidad de obtener un trabajo de calidad.

Cabe destacar, que aquellos músicos que mantienen carreras consolidadas trabajan con gestores culturales quienes llevan a cabo las labores de carácter administrativo, de esta manera, estos músicos sólo se concentran en las actividades de composición musical. Esto, a diferencia de aquellos casos de músicos que se inician en esta labor, y que cumplen ambas funciones, tanto composición musical como gestión cultural. El cumplimiento de ambas funciones implica menos tiempo de trabajo directo sobre la composición de música, y esto influye en su valoración estética, ya que produce música menos elaborada con menos tiempo de trabajo.

A raíz de esto, propongo como forma de resguardar la calidad de las producciones musicales, en aquellos casos de músicos que se inician en el Fondo de la Música, una nueva diferenciación interna dentro de las categorías de postulación. Esta diferenciación implica, que al momento de postular en cada género musical (folclor, popular, clásico), se considere una separación entre músicos que mantienen carreras consolidadas, y aquellos que recién se inician en esta labor. Esto, en consideración de que son grupos de músicos con características y necesidades diferentes, por tanto requieren un trato diferenciado por parte del Fondo.

La separación que propongo se presenta en dos niveles, por un lado un nivel “avanzando” para músicos con una trayectoria consolidada, y por otro lado, un nivel “básico” para músicos con una trayectoria en proceso de desarrollo. El nivel básico considera asesoramiento por parte del fondo, en temas de gestión cultural y producción musical, a fin de sobrellevar las funciones administrativas para dar mayor espacio a las actividades de composición musical. De esta forma,

resguardar la calidad musical de los proyectos financiados por el fondo, y equilibrar la valoración estética en ambos grupos de músicos.

Finalmente, en términos de investigación empírica, propongo como futuras líneas de investigación desde una perspectiva sistémica, analizar la semántica de la desvalorización del trabajo profesional de músicos en Chile, y también observar las diferentes racionalidades en los géneros de música, y su relación en torno al desarrollo musical en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1975). *Introduccion a la sociología de la música.* Madrid: Taurus.

Andreu, J. (2001). Las técnicas de análisis de contenido: Una revisión actualizada. *Centro Estudios Andaluces*, 1-34.

Aránguiz, S. (2006). Historia social de la música popular chilena 1890-1950. *Revista musical chilena*, 70-85.

Araos, C. (2006). La obra musical como punto de vista. Análisis sistémico sobre la música contemporánea. En I. Farias , & J. Ossandon, *Observando sistemas: Nuevas apropiaciones y usos de la teoría de Niklas Luhmann* (págs. 119-148). Santiago: Fundación SOLES.

Arnold, M. (1998). Recursos para la investigación sistémico/constructivista . *Cinta moebio*, 31-39.

Bourideu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus.

Brodsky, J., Negrón , B., & Possel, A. (2014). *El escenario del trabajador cultural en Chile.* Santiago: Trama.

Claro, S., & Urrutia, J. (1973). *Historia de la música en Chile.* Santiago : Orbe.

Consejo de fomento de la música nacional. (20 de Enero de 2007). *Propuesta de política de fomento de la música nacional 2007-2010.* Recuperado el 13 de Febrero de 2015, de Consejo nacional de la cultura y las artes: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Politica-de-la-Musica.pdf

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (1 de Febrero de 2012). *Consejo nacional de la cultura y las artes.* Recuperado el 23 de Diciembre de 2015, de Observatorio Cultural: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/04/Estudio-producci%C3%B3n-fonogr%C3%A1fica.pdf

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2015). *Informe de resultados de los fondos de cultural del CNCA.* Santiago : Observatorio de políticas culturales.

Corsi, G., Esposito, E., & Baraldi, C. (1996). *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann.* Mexico : ITESO/Anthropos.

Escárate, H. (1993). *Frutos del país: Historias del rock chileno.* Santiago: Orbe.

Espinoza, F. (2011). *La industria de la música en Chile: Independientes y la era digital.* Santiago: Memoria para optar al grado de licenciado en sociología, Universidad de Valparaíso.

Gajardo, C. (2011). Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile 1964-1967. *Polis*, 347-368.

Galindo, J. (2012). Arte y gusto. Reflexiones en torno a la función del sistema del arte. En H. Cadenas, *Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría. Aportes para el análisis de la complejidad social contemporanea* (págs. 433-448). Santiago: RIL editores.

Homrigos, J. (2012). La sociología de la música. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 75--84.

Luhmann, N. (2009). *El arte de la sociedad.* Barcelona: Herder.

Luhmann, N. (2009). *La sociedad de la sociedad.* Barcelona: Herder.

Mascareño, A. (2010). Coordinación social por medio de políticas públicas. *Revista CEPAL*, 111-126.

Noya , J., Del Val, F., & Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista internacional de sociología* , 541-562.

Palmeiro, C. (2005). *La industria del disco. Economía de las PyMEs de la industria discográfica en las ciudad de Buenos Aires.* Buenos Aires: Observatorio de industrias culturales.

Porta, A. (2011). El análisis de contenido y el desarrollo del gusto musical: El caso de las revistas musicales. *Revista complutense de investigación en eduación musical.*, 1-14.

Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización.* Buenos Aires: SB Editorial.

Simmel , G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música.* Buenos Aires: Gorla.

Valenzuela, F. (2014). Las formas del arte en la teoría de Niklas Luhmann. *Revista contenido arte, cultura y ciencias sociales*, 9-21.

Weber, M. (1993). *Fundamentos racionales y sociológicos de la música.* Madrid: FCE.

Wilkstrom, P. (2013). *The music industry: Music in the cloud.* Cambridge: Polity press.

ANEXOS:

FICHA METODOLÓGICA

Para llevar a cabo esta investigación, se utilizó un diseño de carácter cualitativo con muestra estructural, enmarcado bajo el modelo sistémico-constructivista. A continuación los detalles correspondientes:

1- Objeto de investigación:

Dado que la línea de participación “Producción musical, edición y distribución”, es la única línea dentro del Fondo de la música, que permite la publicación de obras musicales con características autopoiéticas, es seleccionada como objeto de observación para esta investigación.

En este aspecto, se indica que las comunicaciones musicales autopoiéticas se caracterizan por su contenido que, en términos estéticos, es libre de pre concepciones musicales. Las obras correspondientes a este tipo de comunicaciones no se plantean en función de un punto de referencia musical, como lo hacen por ejemplo, las obras de homenajes a otros músicos o la re-interpretación de obras ya existentes, sino más bien, el contenido de estas obras es inédito y propio de sus compositores (Araos, 2006).

Dados estos antecedentes, se indican dos hitos importantes en torno a la selección de la línea de participación “Producción musical, edición y distribución”, del Fondo de la Música. El primero de ellos se relaciona con la actividad de composición musical, ya que las demás líneas de participación no financian esta labor, indicando se enfocan en temas relacionados con formación académica de músicos, organización de giras y conciertos, y publicación de investigaciones. En términos generales ninguna otra línea del Fondo financia la creación musical.

El segundo hito por el cual se selecciona este caso, se relaciona con el contenido de la actividad de composición musical que permite esta línea de participación, ya que términos estéticos y sonoros es libre, permitiéndoles a los compositores publicar discos con obras musicales propias e inéditas.

Por último, cabe destacar que la línea de participación seleccionada para esta investigación, mantiene tres categorías de postulación asociadas a géneros musicales, las cuales son: “popular”, “clásico”, y “folclórico”.

2- Distinción:

Las distinciones en la Teoría de Sistemas Sociales, son observaciones realizadas por un sistema observador que distingue entre lo que forma parte del sistema, y lo que formar parte del entorno. Para Luhmann (2009), los sistemas observadores realizan operaciones de diferenciación con el entorno, utilizando la distinción “sistema/entorno”. Esta distinción les permite a los sistemas, conceptualmente, diferenciar dos conceptos pero no separarlos, indicando la parte interna correspondiente al sistema, y lo que está fuera del sistema, correspondiente al entorno.

Dados estos antecedentes, se menciona que la metodología utilizada en esta investigación se basa en el modelo sistémico-constructivista, en donde se realiza una distinción inicial, sobre la cual se genera un conjunto de observaciones de segundo orden, determinando los esquemas de distinción (Arnold, 1998).

En este aspecto, se menciona que la distinción de análisis seleccionada para esta investigación, responde a la operación de diferenciación “sistema/entorno”, realizada por el Fondo de la Música como sistema observador. Esta operación le permite al fondo indicar lo que forma parte del proceso del año correspondiente, entendiendo al fondo como sistema observador, y lo que no forma del proceso del fondo, indicándose como parte del entorno. La operación de diferenciación

“sistema/entorno” realizada por el Fondo de la Música, corresponde a la selección de los resultados del proceso de postulación, en donde se distingue entre proyectos “Ganadores”, los cuales forman parte del proceso del fondo, y los proyectos “En lista de espera, los cuales forman parte del entorno del fondo.

A través de la distinción “ganadores/en lista de espera”, el fondo asigna el financiamiento total o parcial, de los proyectos correspondientes.

En términos de análisis, ésta distinción permite realizar observaciones sistematizadas con respecto a la influencia de la línea de participación “Producción musical, edición y distribución”, en las auto-irritaciones de las comunicaciones musicales autopoiéticas, en cada caso de la distinción “ganadores/en lista de espera”.

3- Diseño muestral:

En esta investigación se utilizó una muestra estructural, que según Mejía (2000), este tipo de muestreo permite una representación de carácter socio-estructural, en donde cada elemento de la muestra representa una parte específica de la estructura social del objeto de investigación.

Este principio de representatividad permite a la muestra presentar las características principales del universo seleccionado, generando un reflejo del universo considerando todas sus características. Por lo demás, cada elemento seleccionado en la muestra representa una posición diferente en la estructura interna del objeto de investigación, privilegiando la diversidad y los diferentes matices que mantienen las relaciones sociales en el objeto seleccionado (Mejia, 2000).

La cantidad de casos considerados para la construcción de una muestra estructural, se determina en función del principio de saturación. Este principio

implica realizar una saturación de información, en torno a las diferentes características consideradas para la construcción de la muestra. (Mejia, 2000).

Considerando esto, se indica que el perfil de músico que participa de este Fondo, se caracteriza en términos laborales, por desarrollar una carrera artística de forma independiente, sin el apoyo directo de sellos discográficos u otras instancias de financiamiento. Estos músicos desarrollan su trabajo postulando anualmente a la línea “Producción musical, edición y distribución”, del Fondo de la Música.

Dadas estas condiciones, estos músicos se caracterizan por mantener conocimiento acumulado respecto del funcionamiento de la línea “Producción musical, edición y distribución”, desde su implementación en el año 2009, hasta el último proceso experimentado en 2015.

El hecho de que estos músicos postulen año a año al fondo, les permite cambiar de distinción según los resultados correspondientes a dicho año. Indicando que un músico que trabaja a través de este fondo, puede ser “ganador” en el proceso correspondiente a un año específico, como también su proyecto puede quedar en “lista de espera”. De esta manera, el perfil de músicos que trabaja con este Fondo se caracteriza por cambiar de distinción según los resultados de cada año, y por mantener conocimiento respecto de ambos lados de la distinción “ganadores/ en lista de espera”.

Los criterios muéstrales considerados en esta muestra estructural, se relacionan con las características descritas en torno al perfil de músico que participa de este fondo. En este aspecto, como criterios se indican: Haber participado en procesos de diferentes años, y la separación interna que realiza el fondo en torno a músicos correspondientes a diferentes géneros musicales.

La muestra se estructura de la siguiente manera:

Criterios muéstrales	Estructura interna del fondo		
	Clásico	Popular	Folclórico
1- Distinción: "Ganadores/En lista de espera"	6	6	6
2- Saturación temporal (Han participado en procesos de diferentes años).			

La cantidad de casos es determinada en función del criterio de saturación de información.

4- Recolección de información y producción de datos:

La técnica de recolección de datos seleccionada en esta investigación es la entrevista en profundidad. Según Robles (2011), esta técnica permite adentrarse en la individualidad del caso analizado, realizando observaciones con respecto a la relación de este caso con el fenómeno social investigado. Una vez realizadas las 18 entrevistas, fueron transcritas y preparadas para el análisis.

Como técnica de análisis de datos, se seleccionó “Análisis de contenido semántico”. Según Andreu (2001) permite determinar una cierta estructura significativa, considerando la relación de diferentes conceptos dentro del texto y también define patrones de relaciones observables. Esta técnica, ha sido utilizada en investigaciones relacionadas con sociología de la música, en donde se puede destacar, por ejemplo, la investigación de Amparo Porta (2011) respecto a los gustos musicales, en donde se analizan diferentes revistas de música a fin de conocer su contenido en torno a gustos musicales, crítica musical, y creación.

En este sentido, se puede mencionar que esta técnica nos permite analizar la información de nuestras entrevistas desde una perspectiva sistémica, ya que define un patrón de observación para el análisis, que en este caso, corresponde a la observación de distinciones respecto a comunicaciones musicales

autopoiéticas, en función de la distinción definida: Ganadores/En lista de espera, para el caso de cada género musical.

Los datos fueron procesados a través de Atlas.ti.