



FACULTAD DE ARTES
Dirección de Investigación y Posgrado

EL APOORTE DEL PROGRAMA ESTATAL ESCUELAS DE ROCK EN LA FORMACIÓN Y CONDICIONES
LABORALES DEL MÚSICO POPULAR

Una aproximación desde la política cultural chilena de posdictadura

Por

ESTEFANÍA MACARENA URQUETA CONTRERAS

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar
al grado de Magíster en Artes mención Música

Proyecto Financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, Convocatoria 2017

Profesor guía

Daniel Party Tolchinsky

Enero, 2019

Santiago, Chile

© 2019, Estefanía Macarena Urqueta Contreras

©2019, Estefanía Macarena Urqueta Contreras

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

ÍNDICE

Resumen	iii
Introducción	1
Presentación	1
Marco Teórico	3
Estructura	9
Metodología	11
Capítulo 1	
Debate e implementación de las políticas culturales en Chile y Latinoamérica	15
1.1 Políticas culturales como campo de estudio. Líneas de pensamiento	15
1.1.1 Políticas culturales y las necesidades del contexto de posguerra	16
1.1.2 Políticas culturales y la discusión latinoamericana: líneas teóricas y modelos	19
1.2 Las políticas culturales en el Chile posdictatorial (1990-2010)	22
1.2.1 La discusión chilena en torno a las políticas culturales	23
1.2.2 Hacia un panorama de las políticas culturales en posdictadura: implementación, institucionalidad y lineamiento de las políticas públicas	31
Capítulo 2	
El proyecto de las Escuelas de Rock: generación de redes de apoyo en la política cultural de posdictadura	34
2.1 La música popular en la política cultural chilena de posdictadura	35
2.2 Referentes: escuelas de rock como fenómeno internacional de educación en música popular	37
2.3 Recorrido histórico del programa Escuelas de Rock	39
2.3.1 El precedente: Asociación de Trabajadores del Rock (1992-1994)	40
2.3.2 Formación musical estatal, itinerante y descentralizada (1994-2003)	42
2.3.3 El giro hacia la difusión de la música popular chilena (2003-2010)	45
Capítulo 3	

Educación musical comunitaria: contribución social del proyecto formativo de las Escuelas de Rock.....	53
3.1 Escuelas de Rock como instancia de aprendizaje musical no formal para los músicos populares	55
3.1.1 Prácticas informales de aprendizaje del músico popular	59
3.1.2 Actitudes y valores para el aprendizaje de la música popular	61
3.2 Escuelas de Rock como proyecto de música comunitaria para enfrentar los desafíos sociales de posdictadura	65
3.2.1 El músico popular como facilitador	71
3.2.2 La gestión identidades musicales: objetivos y tensiones.....	77
 Capítulo 4	
La precarización en las condiciones laborales del músico popular: desafíos socioestéticos y aportes de Escuelas de Rock	82
4.1 Valorizaciones socioestéticas hacia el trabajo del músico popular	83
4.1.1 El músico popular como trabajador: desafíos a la ideología del rock	84
4.1.2 Valorización social hacia el trabajo del músico popular en posdictadura	87
4.2 Estrategias de Escuelas de Rock para enfrentar la precariedad laboral del músico popular	90
4.2.1 Condiciones materiales mínimas para el trabajo del músico popular	91
4.2.2 Articulación de espacios de legitimación.....	96
4.2.3 Prácticas laborales autogestionadas.....	104
 Conclusiones	108
 Bibliografía	112

RESUMEN

Esta investigación estudia el programa estatal de las Escuelas de Rock (ER) con el objetivo de analizar la contribución, desde la política cultural chilena de posdictadura, hacia la formación y condiciones laborales de los músicos populares en Chile. En el primer capítulo identifico el lugar que asume la política cultural chilena de posdictadura dentro del campo de debate latinoamericano y nacional. En el segundo, describo el funcionamiento del programa estatal ER. Con estos antecedentes, en el tercer y cuarto capítulo realizo el análisis de los aportes del área de formación de ER. Este programa estatal genera una contribución social hacia el mundo de la música popular mediante su proyecto de educación musical comunitaria y establece estrategias para mejorar las condiciones laborales del músico popular.

El estudio fue abordado desde un enfoque cualitativo, en donde el trabajo metodológico consistió en la revisión de fuentes primarias y secundarias de corte institucional. Con el fin de conocer más allá de la visión oficial del programa trabajé con fuentes orales. La realización de entrevistas semiestructuradas estuvo dirigida a quienes participaron en ER (líderes, profesores y beneficiarios) entre los años 1994-2010.

Los diversos objetivos trazados institucionalmente por ER son reflejo de que existía una necesidad social y artística de generar un aporte por parte del Estado hacia el mundo de la música popular. A pesar de las limitaciones políticas y burocráticas ER articuló un espacio desde la institucionalidad pública que generó un impacto social frente a las tensiones del contexto chileno de posdictadura. En su proyecto de formación comunitaria buscó rearmar una nueva escena de músicos populares basada en vínculos sociales colaborativos. Además, generó estrategias para que los músicos populares enfrentaran el escenario de precarización laboral del periodo.

INTRODUCCIÓN

Presentación

Durante los gobiernos de la coalición Concertación de Partidos por la Democracia las políticas públicas en general, y las políticas culturales, en particular, asentaron su norte de trabajo en superar el trauma del pasado reciente anclado en la idea del “apagón cultural”. La interpretación generalizada que se hacía en la década de los noventa, para explicar este fenómeno, era que la dictadura había generado una desarticulación de las redes de colaboración estatales hacia el mundo del arte chileno. En este escenario de instauración de un régimen democrático una de las tareas consistía en que la institucionalidad pública debía erigirse como un lugar en el cual los artistas y trabajadores de la cultura no fueran excluidos. El proyecto democratizador fue uno de los ejes prioritarios a concretar por la clase dirigente en donde, la democratización sociopolítica de la sociedad chilena de posdictadura no dejara fuera al mundo de la cultura.

Escuelas de Rock (ER) es un programa estatal que surge en 1994 dentro del marco de las políticas culturales de posdictadura y que aún se mantiene en funcionamiento. Hoy ER, junto con el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), constituyen las únicas iniciativas culturales estatales de la primera mitad de la década de los noventa que aún siguen vigentes. La continuidad que ha mantenido el programa ER – en 2018 cumplió veinticuatro años de ejecución ininterrumpida- lo posiciona como un programa relevante para el Estado dentro de la gestión de la política cultural posdictatorial.

Las investigaciones que han tomado ER como objeto de estudio han tratado sus implicancias de ser un programa estatal de manera tangencial. Por una parte, la han abordado como un ejemplo más de los programas desarrollados por la política cultural de posdictadura (Antoine & Brablec, 2011; Karmy, Brodsky, Facuse, & Urrutia, 2014; Palominos, 2013; Quisefit, 2012). Por otra, existen investigaciones que han estudiado escenas musicales locales, las cuales reconocen el aporte de ER para el fomento de bandas de rock en Conchalí (Sierra, 2007) o Antofagasta (Ardiles, 2017).

En el escenario político de posdictadura el Estado estableció estrategias para llevar a cabo políticas públicas democratizadoras. La institucionalidad pública estableció ciertas redes de colaboración con el mundo de la cultura mediante la creación de fondos concursables y la gestión de programas y centros culturales. El programa estatal ER nace de la cooperación realizada entre rockeros chilenos y agentes estatales, con el fin de realizar un proyecto que genere una cercanía de los jóvenes hacia la práctica de la música popular. ER en sus inicios implementó a lo largo de Chile talleres itinerantes de formación musical. Más adelante asumió el objetivo de ser una de las plataformas para la difusión de la música popular chilena. En concreto ER, al ser un programa que cuenta con el financiamiento estatal, es un ejemplo del vínculo que establece la institucionalidad pública con el mundo de la música popular en este periodo.

El tema de esta investigación son las políticas culturales de posdictadura. Así busco comprender a nivel general, desde la ejecución del programa ER, cómo fueron organizadas y formalizadas institucionalmente las políticas culturales en el contexto de posdictadura. ER es un programa que se define como un espacio de formación estatal y gratuito hacia la juventud. Con esta caracterización el objetivo de la investigación consiste en analizar cuál es el rol que ocupó el programa estatal ER dentro del mundo de la música popular en el proyecto democratizador de las políticas culturales de posdictadura. La relevancia de esta propuesta investigativa consiste en conocer, en algún aspecto, cómo las políticas culturales producen un impacto en el mundo de la música popular chilena y de qué manera este fomento estatal hacia la práctica musical pretende generar beneficios sociales.

ER fue un programa perteneciente a la institucionalidad cultural pública de posdictadura que buscó contribuir en múltiples áreas. En esta diversificación de sus objetivos sociales y artísticos el impacto de su aporte es un aspecto que muchas veces resulta poco claro. El cumplimiento de las expectativas propuestas por los líderes de este programa no es una responsabilidad exclusiva de ellos, pues ER, al poseer un carácter estatal, estuvo enfrentado a limitantes burocráticas y políticas en un periodo en que la institucionalidad cultural de posdictadura también estaba constituyendo su proyecto democratizador. A pesar de estos obstáculos ER posicionó ciertas problemáticas sobre la formación y las condiciones laborales del

músico popular. En un contexto en que no existía una opción institucional pública que acogiera estas preocupaciones del mundo de la música popular.

Este estudio pone su foco en los inicios del programa centrado en investigar la contribución del proyecto educativo de ER entre los años 1994-2010. La elección de esta área del programa radica en relevar cómo desde la institucionalidad cultural pública se otorgó un espacio para la formación musical del músico popular. Los objetivos de ER, al ser un programa estatal que forma parte de las políticas culturales de posdictadura, en el desarrollo de su proyecto educativo respondían a generar una contribución social y artística. En este sentido, queda pendiente para una próxima investigación profundizar en el impacto del componente de difusión hacia el mundo de la música popular en Chile.

Marco Teórico

Este estudio de las políticas culturales, desde el análisis de ER, lo sitúo en el contexto de posdictadura. Este posicionamiento temporal y conceptual lo entiendo para el periodo acotado entre 1990-2010, ya que en él existen lazos de continuidad de la dictadura que representan tensiones que están lejos de darse por cerradas dentro de un régimen formalmente democrático. Samuel Huntington señala que la democratización “implica avanzar desde el final del régimen no democrático, la inauguración del régimen democrático y luego la consolidación de este sistema” (Huntington, 1994 [1991]), por tanto es un proceso de un alcance más largo que el evento coyuntural de la transición formal. En este sentido, varios son los intelectuales que desde diferentes lugares de las ciencias sociales (Garretón, 1999; Garretón, 2007) y las humanidades (Salazar & Pinto, 2014a; Salazar & Pinto, 2014b; Salazar & Pinto, 2014c) han reflexionado sobre cómo la consolidación de un régimen democrático en este periodo representa una tarea pendiente.

En 1999 Gabriel Salazar y Julio Pinto aportaron al debate historiográfico una reflexión para pensar sobre este proceso con el argumento de la triple transición. Salazar y Pinto sostienen que fue llevada a cabo una transición en la forma de actuar y pensar la política para la Clase Política Militar y la Clase Política Civil. No obstante estos dos actores políticos, a través de una serie de pactos y negociaciones, marginaron del proceso democrático a la sociedad civil. Con esta

exclusión de la sociedad civil el proceso de transición democrática perdía su legitimidad cívica: “Por ello, si bien la transición política formal fue clausurada-según programa, en 1990-, la transición ‘civil’ siguió abierta” (Salazar & Pinto, 2014a, pág. 18). En esta misma perspectiva Manuel Antonio Garretón señala cómo en el caso chileno existió una transición política que, a nivel formal, por medio de un referéndum, reconoció oficialmente el cambio hacia un régimen democrático. No obstante, en las problemáticas de fondo se presentan prácticas de continuidad entre el régimen dictatorial y el democrático (Garretón, 1999).

En el escenario de desgaste del proyecto de la coalición de centro-izquierda Garretón vuelve a reflexionar y señala cómo los sucesos de la política nos hablan de una época pospinochet. Allí señala que “la democratización y transformación del país para lo cual nació la Concertación, si bien han avanzado notablemente están lejos de haberse completado. En parte, porque en una medida importante se está preso de la institucionalidad heredada de la dictadura, lo que impide . . . la superación del modelo socioeconómico que ha sido corregido pero no reemplazado por uno de corte definitivamente socialdemócrata” (Garretón, 2007, pág. 90).

Garretón sostiene que esta situación de continuidad queda expresada en una problemática del primer periodo de la presidenta Michelle Bachelet. Este gobierno buscó desarrollar un Estado de protección dentro de una institucionalidad orgánica y normativa estatal heredada en dictadura, lo cual se traduce en una contradicción entre la pretensión de asentar un modelo socialdemócrata pero bajo la conducción de una economía liberal (Garretón, 2007, pág. 91). Esta tensión queda reflejada en la persistencia de las desigualdades socioeconómicas pese al crecimiento y la modernización (Garretón, 2007). Este punto es fundamental para analizar cómo el discurso socialdemócrata expresado en los documentos de las políticas culturales choca con las prácticas subsidiarias del Estado hacia el mundo de las artes.

Para los efectos de esta investigación realizo el corte cronológico en 1990 porque representa el cambio formal de un régimen dictatorial hacia uno democrático. Por otra parte, el cerrar la periodización en 2010 está sustentado por el cambio de dirección de la gestión política del gobierno. El agotamiento del proyecto de la coalición de centro izquierda quedó reflejado en las derrotas electorales del año 2010, en donde asume como presidente el candidato de la Alianza Sebastián Piñera. Esto marca el fin de una era de cuatro gobiernos de la Concertación

como punto de inflexión dentro del proceso de democratización que entiendo aún vigente para el 2018. En este sentido, el contexto temporal de análisis para este estudio está centrado en la gestión de las políticas culturales de los gobiernos de la Concertación dentro de este periodo posdictatorial.

Con este marco temporal el análisis de las ER, como programa estatal de formación musical, está inspirado en el enfoque de la sociología cultural. Esta decisión está sustentada en el interés de relevar el estudio del fenómeno musical como un fenómeno social. Por tanto, el foco investigativo no estará puesto en la producción estética de un discurso musical, sino en el estudio de las relaciones sociales mediadas por la práctica de la música. El aporte disciplinar desarrollado por la sociología fue una de las perspectivas que vinieron a remover la forma en la cual se comprendía e investigaba la música como objeto de estudio. Esto generó la apertura de una nueva línea para el estudio del fenómeno musical como los estudios de música popular, los que trazan un campo interdisciplinario que convoca miradas de mayor interés para la musicología actual (González J. P., 2013, pág. 108).

Con la perspectiva interdisciplinaria que ofrecen los estudios de música popular y el carácter estatal de las ER, el eje conceptual que atraviesa el análisis de la investigación es la categoría de mundo de arte propuesta por el sociólogo Howard Becker. Un mundo de arte consiste en la red de personas que, a través de su conocimiento, de manera cooperativa produce el tipo de trabajo artístico. El principio de análisis de Becker no está centrado en el estudio de la propuesta estética, sino que en la red de cooperación como punto central para el estudio del arte como fenómeno social. Así, Becker define que su trabajo no alude a una sociología del arte, sino a una sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico (2008 [1982], pág. 11). En el rescate de la colectividad artística los aspectos que antes ocupaban un rol periférico pasan al centro del análisis para comprender el fenómeno artístico.

Becker en su propuesta identifica varios agentes que dan forma al mundo de arte en la relación social¹. Las ER se definieron como un programa gratuito por su financiamiento estatal,

¹ Dentro de esos elementos que dan forma al mundo de arte en la relación social Becker identifica varias líneas de estudio sobre: cómo se forman en la interacción de la colectividad las convenciones en las artes;

por tanto un agente fundamental de su proyecto de formación es el apoyo que recibe de la institucionalidad cultural pública. Las motivaciones que tiene el Estado, según Becker, para colaborar con un mundo de arte residen en el interés de generar una cooperación para la movilización de la acción colectiva de la gente, desde la producción de los objetos y eventos que constituyen el arte (2008 [1982]). Frente a ello cabe preguntarse ¿Cuáles son las propuestas musicales que la institucionalidad pública subvenciona? ¿Qué idea de cultura o expresión musical es la que financia el Estado a través de las ER?

Este marco teórico permite ampliar la mirada para el estudio del fenómeno musical desde el rol que asumen las políticas culturales en el mundo de la música popular chilena de posdictadura. Con esta perspectiva beckeriana el foco de la investigación consiste en reconocer qué aporte genera el apoyo estatal, a través de las políticas culturales, en los vínculos de cooperación del mundo de la música popular en el proyecto educativo de las ER. El mundo de arte de la música popular chilena es el marco conceptual que atraviesa el análisis de la tesis. En este sentido, a través del estudio de las ER, busco conocer cómo el apoyo estatal fomenta en dos niveles relaciones colaborativas específicas dentro del mundo de la música popular. El primero dentro del ámbito de la formación musical y el segundo en la contribución de ER para mejorar las condiciones laborales en las cuales trabaja el músico popular.

En el ámbito de la formación musical Lucy Green sostiene que las prácticas de aprendizaje de los músicos populares no se pueden separar del mundo de arte en el que están insertos (Green, 2002). Con este argumento de Green estudio las prácticas de aprendizaje que desarrolla el proyecto educativo de las ER como una entrada para conocer desde otra perspectiva el mundo de la música popular chilena de posdictadura. En los estudios de formación musical el acento ha estado puesto en metodologías de enseñanza y aprendizaje de instancias educativas formales, las cuales trabajan la mayoría de las veces con el repertorio docto o clásico. El aporte académico de Green instala la pregunta sobre cómo los músicos populares aprenden, lo cual posicionó las formas de aprendizaje de la música que los espacios de formación musical formal

las jerarquías en los trabajos artísticos; el rol que cumple la estética y la crítica en la definición de un mundo de arte; qué implica para un mundo de arte aceptar el apoyo estatal; o el lugar que ocupa la edición para la producción artística (Becker, 2008 [1982]).

no otorgaban valor (Green, 2002). Green desde su trabajo de campo releva las prácticas informales de aprendizaje de los músicos populares como la escucha compulsiva, la repetición, el aprendizaje grupal, entre otros; para instalar nuevas formas de comprender la educación musical.

La investigación de Green generó un impacto dentro del mundo académico anglosajón acerca de nuevas formas de pensar y estudiar la formación musical. Uno de ellos fue concebir y relevar las instancias de aprendizaje o educación musical no formal. El lugar de la educación musical no formal, si se piensa el aprender como una actividad continua, está localizado en un lugar intermedio entre la educación musical formal (escuelas, conservatorios, universidades) y las prácticas de aprendizaje informal (Higgins, 2015) que identificaba Lucy Green. Los espacios de aprendizaje no formal son voluntarios, relativamente continuos y existe una intención explícita por parte del mentor y del aprendiz de desarrollar un aprendizaje o tarea (Mok, 2011, pág. 13). Además, en esta relación educativa es necesario mantener un diálogo continuo entre el facilitador o mentor y quien aprende, pues existe una negociación continua de los contenidos a trabajar de acuerdo a las necesidades del contexto (Higgins, 2015).

En los últimos años Lee Higgins, ha sido uno de los intelectuales que ha buscado profundizar en esta línea de la educación musical no formal. Higgins rescata cómo en estas instancias muchas veces existe un ambiente para que la práctica musical genere un impacto positivo a nivel social. Con este foco empezó a desarrollar un núcleo de investigación en torno a la música comunitaria, entendida como un ejemplo de la educación musical no formal. Esta perspectiva tiene como base la ideología de la democracia cultural, por tanto traza como propósito trabajar con un hacer musical que no deje de lado los objetivos sociales de esta práctica. Allí quienes guían las actividades de música comunitaria buscan generar oportunidades de un hacer musical accesible para sus aprendices. Además, la música comunitaria pretende que en el desarrollo de conocimientos musicales grupales e individuales exista una apropiación de la música que ellos hacen (Campbell & Higgins, 2016). ER desde esta perspectiva comunitaria, al ser un programa estatal, su foco no solo reside en la formación artística sino que en el aporte social que este proyecto puede generar en el contexto de posdictadura.

El segundo nivel de análisis del mundo de la música popular chilena radica en conocer la contribución de ER hacia las condiciones laborales de los músicos populares. Así, desde la perspectiva de la acción desarrollada por el programa, el interés está puesto en examinar las ocupaciones del trabajo artístico dentro de este mundo de arte y el rol fundamental que juega el músico popular en él. El problema del músico como trabajador es un argumento que desafía el estudio musicológico tradicional para posicionarlo a este como un agente que se tiene que enfrentar a los desafíos sociales de su contexto (Cloonan & Williamson, 2017). La historiografía musical ha generado investigaciones que buscan narrar otra historia de la música que sitúe las problemáticas a las cuales los músicos deben enfrentarse para poder realizar su trabajo y las estrategias de asociación que han elaborado para sobreponerse a estas dificultades (Karmy, 2017; David-Guillou, 2009).

En la historiografía musical chilena Eileen Karmy y Cristian Molina sostienen que esta área de investigación no ha abordado de manera profunda, ni analítica las organizaciones sociales que han agrupado a músicos por sus condiciones laborales, por lo tanto su tratamiento ha sido fragmentado y superficial. Karmy y Molina reconocen que existen investigaciones que han tratado de manera tangencial las condiciones laborales en los cuales se desenvuelven los músicos, no obstante el foco ha estado en el estudio de la historia o de un género (2018). Frente a este vacío Karmy y Molina buscan generar un aporte a partir del caso de estudio de los músicos-trabajadores organizados en Valparaíso de fines del s. XIX e inicios del s. XX. Con esta mirada que analiza la música en su múltiple dimensión musical, histórica, económica y social Karmy y Molina buscan armar nuevos relatos que aporten a la historiografía musical chilena nutriendo nuevas miradas de músicos estudiados por la disciplina. Algunos casos son los de Pedro Césari o Pablo Garrido, quienes siendo músicos relativamente conocidos dentro del relato historiográfico no se había relevado su rol como mutualistas y sindicalistas.

Otra investigación del área de las ciencias sociales estudia para el 2014 el impacto de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos (Karmy, Brodsky, Facuse, Urrutia, 2014). Las investigadoras de este informe sostienen que el neoliberalismo arraigado en la sociedad chilena impactó en las relaciones laborales desiguales y la precarización del trabajo, especialmente en el ámbito artístico. En este escenario son “las reformas neoliberales que

desestructuran las relaciones de asociatividad, la protección social y las garantías estatales sobre los derechos laborales alcanzados (...) [Con esto] se avala que el Estado no intervenga en soluciones de fondo, priorizando la productividad por sobre un desarrollo cultural integral” (Karmy et al., 2014, pág. 5).

Estructura

Con este marco conceptual la tesis está estructurada en cuatro capítulos que ofrecen diferentes miradas para comprender el aporte de ER como programa estatal. En el primer capítulo mi objetivo es identificar el lugar que asume la política cultural chilena de posdictadura dentro del campo de debate latinoamericano y nacional. Para ello realizo una revisión bibliográfica sobre los estudios que se han levantado sobre las políticas culturales latinoamericanas y chilenas desde la segunda mitad del siglo XX. En esta exploración reconozco cómo la política cultural chilena está atravesada por una tensión en la definición del rango de acción que quiere asumir. Por una parte, el Estado chileno de posdictadura quiere asumir un rol benefactor al preocuparse de las artes y cultura como un derecho para la ciudadanía, sin embargo la matriz socioeconómica neoliberal heredada de la dictadura exige un repliegue en la acción estatal. Por tanto, en el plano discursivo la política cultural pretende asumir un rol activo hacia el desarrollo de una democracia cultural, pero sus acciones solo son articuladas desde una lógica subsidiaria que no establece un mayor compromiso con el mundo de la cultura y las artes.

En los capítulos dos, tres y cuatro la investigación está instalada desde el marco conceptual de Becker. ER es uno de los agentes dentro del mundo de la música popular que establece relaciones cooperativas específicas gracias al apoyo estatal que sustenta la acción de este programa. En estas relaciones de colaboración hay tres aristas que relevo para comprender cómo funciona, desde la perspectiva beckeriana, este mundo de arte. Cada una de estas perspectivas de estudio del mundo de arte de la música popular poseen su correspondencia con los objetivos de los siguientes tres capítulos.

En el segundo capítulo el propósito es describir el funcionamiento del programa estatal ER, con el fin de visualizar el tipo de apoyo que establece el Estado con el mundo de la música popular. En esta caracterización de ER, primero establezco cuál es el lugar que ocupa la música

popular dentro de la política cultural de posdictadura. Posteriormente, describo el fenómeno internacional de las escuelas de rock. Estas diferentes iniciativas ofrecen una instancia de formación para el músico popular, pero que poseen un carácter de gestión privado diferente del programa estatal ER. Finalmente, trazo un recorrido histórico de las acciones que ha desarrollado el programa entre los años 1994-2010.

El tercer capítulo, trata sobre el proyecto de formación musical de ER y cómo en esta área existen otras formas de conocer el mundo de la música popular chilena. A partir de los testimonios orales de los participantes de ER en este periodo analizo la contribución social de ER en su proyecto de educación musical comunitaria para el músico popular. Uno de los desafíos sociales del contexto de posdictadura consistió en un quiebre de las organizaciones colectivas y es allí donde la juventud emerge como un actor social que se agrupa por diferentes intereses. En este escenario los líderes de ER desde un modelo de educación musical no formal buscaron generar un impacto social en la comunidad en la que implementaban los procesos de formación. Esto con el fin de crear una nueva escena de músicos populares que establecieran prácticas de sociabilidad cooperativas en el mundo de la música popular.

En el cuarto capítulo mi foco también está centrado en examinar las experiencias de los participantes de las ER, con el fin de analizar el aporte del proyecto formativo de ER hacia las condiciones laborales del músico popular. La precarización de las condiciones laborales en general es una consecuencia socioeconómica de la matriz neoliberal que generó un deterioro en las formas de vida de los trabajadores chilenos (Salazar & Pinto, 2014a). En este escenario los músicos populares no estuvieron exentos de sufrir un impacto en sus formas de trabajo. ER, que nace de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR), proyecta esta preocupación dentro del proyecto formativo del programa. En el relato de los líderes y profesores de ER identifiqué ciertas dificultades estéticas, vinculadas a la figura del rockstar, y sociales que generaban trabas para que existiera una valorización social hacia el trabajo que realizaba el músico popular. Frente a estos obstáculos el proyecto educativo de ER fomentó estrategias en los estudiantes con el fin de afrontar la precarización laboral de los músicos populares.

Metodología

La metodología de este proyecto asume un enfoque cualitativo centrado en conocer cómo se establecieron las prácticas sociales de aprendizaje, colaboración y gestión de los músicos populares y los líderes del programa ER. Con este objetivo mi corpus de análisis está organizado en dos ejes. Un primer lineamiento reside en el estudio de fuentes primarias y secundarias de corte institucional. Así, revisé estudios sobre investigaciones de evaluación de las políticas culturales chilenas, y el trabajo realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y ER. En un ámbito más específico también consideré el registro de archivo de difusión del programa ER, como videos de presentaciones en vivo, álbumes de compilación y documentales. Además, incluí información de prensa on line que ayudó en la recolección de datos sobre las acciones realizadas por ER y para complementar la visión institucional del programa proyectada en los medios masivos de comunicación.

El segundo eje responde al trabajo con fuentes orales a partir de la realización de nueve entrevistas semiestructuradas, y del registro de las entrevistas contenidas en las fuentes institucionales del programa (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], 2011; Cabello, 2010), con el fin de conocer la historia de las ER desde la experiencia de sus participantes. Las entrevistas fueron realizadas entre los meses de abril y octubre del año 2018. Las entrevistas presenciales tomaron lugar en diferentes lugares de Santiago, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Valparaíso, y también realicé dos vía telefónica. El rango de edad de mis entrevistados estaba entre los treinta a sesenta y cinco años aproximadamente. El criterio de selección de los entrevistados estuvo centrado en conocer a quienes habían formado parte del programa ER entre los años 1994-2010. En este sentido organicé un perfil de entrevistados basado en el rol de participación que tuvieron dentro del programa, lo cual quedó establecido en tres niveles: 1) líderes del programa, 2) profesores de ER y 3) los beneficiarios del programa.

Las entrevistas a los líderes del programa de ER representan el perfil de gestores institucionales del programa estatal. Allí entrevisté a Patricio González, actual director desde la segunda mitad de la década de los dos mil, y a Cristian Zúñiga, actual Coordinador de Formación

desde el año 2009². El foco de las preguntas realizadas a ellos consistió en profundizar algunos conceptos ejes que definían la acción de ER declarados en los documentos institucionales. Además de complementar cierta información factual sobre fechas, contenidos de talleres, nombres de profesores y beneficiarios del programa.

Por su parte, la entrevista a Andrés Godoy fue realizada para conocer su posición sobre el programa, tanto desde su rol como uno de los ex líderes del programa como en su papel de profesor. Godoy es un músico popular y productor musical que en la década de los noventa fue uno de los principales agentes motivadores para que este proyecto se llevara a cabo. Él, junto con Claudio Narea y Tito Escárate, eran los músicos populares provenientes de la ATR que establecieron este vínculo estatal con Patricio González para poner en marcha el proyecto ER. Así, Godoy fue el primer director del programa hasta aproximadamente el año 2007. Después de ese año siguió en contacto con las ER pero desde el lugar de profesor. Otro de los profesores entrevistados fue Manuel Sánchez, cantor a lo humano, poeta popular y payador que empezó su desarrollo como músico popular desde la década de los noventa (<http://www.musicapopular.cl/artista/manuel-sanchez/>). Manuel inició su vínculo con ER primero con la presentación en vivo de los diferentes conciertos que gestionaba el programa. Posteriormente, a fines de la década de los noventa, empezó a participar como profesor realizando talleres enfocados en la lírica de las canciones y también con charlas magistrales sobre el guitarrón chileno. Hasta el año 2016 Manuel recuerda que ha participado en los procesos de formación del programa.

Las entrevistas realizadas a quienes fueron beneficiarios de los procesos de formación son personas que continuaron con su labor de músicos populares y otros que optaron por un camino profesional diferente. La primera entrevista fue realizada a Rodrigo Osorio, vocalista de Sinergia, quien participó en los procesos formativos de ER con esta agrupación el año 1995 en la comuna de Conchalí. Posteriormente, entrevisté a Marcela Parra, quien actualmente es cantautora, poeta y doctora en Creatividad Aplicada. A lo largo de su carrera ha participado en

² Cristian Zúñiga tuvo periodos de tiempo en que no fue coordinador de formación, ya que en una instancia pasó a reemplazar a Patricio González en el puesto de dirección y otro periodo en que el ministro de cultura Ernesto Ottone lo designó para ocupar el cargo de Secretario Ejecutivo del Consejo de Fomento de la Música Nacional del CNCA.

diferentes grupos punk, metal y ha editado un álbum el 2015 en su carrera como cantautora. Ella participó de los procesos formativos de las ER el año 1997 en Temuco con la agrupación Amapolas Fritas, a la cual pertenecía en ese entonces.

Una entrevista grupal fue realizada a la banda Keko Yoma en su sala de ensayo. Esta agrupación posee una trayectoria desde el año 2004 y que se mantiene en la actualidad con la edición oficial de cuatro álbumes. En sus primeros años participaron de un Taller de producción para grabar en el compilado de ER del año 2006, tras haber postulado a una convocatoria gestionada a través de Balmaceda 1215. Las entrevistas a Franco Palavecino (Copiapó) y Sergio Lagos (Temuco) fueron realizadas vía telefónica debido a la distancia y disponibilidad de ellos. Franco actualmente trabaja como contador auditor y dejó la práctica musical para sus tiempos libres, ya sea en presentaciones en vivo los fines de semanas o desde la creación y producción musical que realiza con amigos y familiares. Palavecino participó de los procesos de formación de ER el año 2000 en Melipilla con la agrupación Adoctos. Por su parte, Sergio, quien tiene su título profesional de sociólogo, declara que su principal fuente laboral es el trabajo que realiza como músico popular en diferentes proyectos de intérprete, folklore y de composición de música para circo. Su participación también fue en los procesos de formación de ER en Temuco los años 1998 y 1999 con la banda Revolver.

En el desarrollo de los capítulos me referiré a la voz de estos participantes de acuerdo a la lógica de los perfiles de los entrevistados según el rol que tuvieron dentro de su experiencia de formación en ER. En este sentido, cuando me refiera a los líderes de las ER aludiré a las reflexiones que Patricio González, Cristián Zúñiga y Andrés Godoy declaraban. Por su parte cuando analice la perspectiva de los estudiantes de las ER (Keko Yoma, Marcela Parra, Franco Palavecino, Sergio Lagos, Rodrigo Osorio) me referiré a ellos como los beneficiarios o estudiantes. En el caso del perfil de profesores, que incluye a Andrés Godoy, Manuel Sánchez y las declaraciones recogidas de la investigación institucional de ER, los nombraré como músicos-profesores o facilitadores.

El tercer y cuarto capítulo consiste en el análisis de las experiencias de los participantes de ER. Por el carácter de estos capítulos he optado por citas extensas de las entrevistas estudiadas. La razón de esta decisión está sustentada en que este programa no cuenta con una

bibliografía secundaria, más allá de los estudios del CNCA. En este sentido decidí por esta opción metodológica, pues responde a un fin documental que, a su vez permite relevar la particularidad de las experiencias de los participantes en su paso por el programa.

CAPÍTULO 1

DEBATE E IMPLEMENTACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN CHILE Y LATINOAMÉRICA

Las políticas culturales son una materialización del proyecto político que posee un Estado para establecer ciertos tipos de apoyos o limitantes hacia el mundo de la cultura y las artes. La relación entre política y cultura es dinámica de acuerdo al marco histórico en el cual es establecido este vínculo. El programa ER está inscrito desde sus orígenes dentro de la institucionalidad estatal. Con esta marca de nacimiento es imprescindible recabar cómo y desde qué lugar se inserta esta iniciativa en el desarrollo de las políticas culturales en Chile durante los gobiernos de posdictadura.

El tema de este capítulo son las políticas culturales con el fin de situar el programa ER dentro del proyecto político de los gobiernos posdictatoriales en Chile. En una perspectiva general la propuesta ofrece una entrada de estudio, desde las políticas culturales, para comprender el apoyo del Estado hacia el mundo de la cultura y las artes en este periodo. En este sentido, el objetivo del capítulo consiste en describir las políticas culturales desarrolladas en Chile tanto a nivel teórico, como las medidas concretas que implementó el Estado chileno para el desarrollo de una institucionalidad cultural pública entre los años 1990-2010.

Con este propósito el abordaje de las políticas culturales será realizado desde dos perspectivas que corresponden a las secciones del capítulo. En la primera sección, identifico cuáles han sido los principales problemas y líneas de discusión de las políticas culturales desde la segunda mitad del siglo XX, con una atención específica al contexto latinoamericano. En la segunda parte, centro la descripción para el caso chileno: cuáles han sido las opciones y debates de la política cultural en general, y el carácter de la implementación de las políticas públicas en la institucionalidad cultural para el contexto posdictatorial.

1.1 Políticas culturales como campo de estudio. Líneas de pensamiento

Para entender la relación entre política y cultura hay que tener en cuenta que estamos tratando de dos categorías con una alta densidad conceptual. Además, existe un vínculo que

busca atravesar esas complejidades teóricas, expresado en las políticas culturales. En este sentido, cuando se discute sobre políticas culturales, advierto que se debe tener conciencia en que se están poniendo en juego posicionamientos teóricos de cómo entender lo político y lo cultural. En este terreno dinámico es donde el Estado o gobierno debe asumir una postura. Esta se traducirá en la implementación de diferentes medidas de gestión en la cartera cultural que, finalmente, reflejan la relación, dinámica y compleja, sobre modelos de políticas y formas de entender la cultura que buscan generar injerencia a nivel social.

Varios han sido los autores que han buscado establecer ciertos puntos de inflexión desde los cuales esta relación entre política y cultura es desarrollada. Unos plantean que con la afirmación del Estado moderno la cultura como herramienta fue una preocupación para la conformación y sustento del Estado nación (Antoine & Brablec, 2011; Miller & Yúdice, 2004). La institucionalización de estas medidas estatales en relación a la burocracia cultural entre los s. XVIII-XIX en Europa también ha marcado un punto de quiebre en la relación entre política y cultura (Antoine & Brablec, 2011).

Un punto de inflexión más consensuado, de cómo se desenvuelve esta relación, está en el impacto de la Segunda Guerra Mundial hacia una transformación en la relación entre política y cultura (Achugar, 2003; Antoine & Brablec, 2011; Barbieri, Partal, & Merino, 2011; García, 1987; Logíodice, 2012; Miller & Yúdice, 2004; Throsby, 2001). En este primer apartado el foco estará centrado en describir: cómo se han pensado y discutido las políticas culturales desde mediados del siglo XX a la actualidad, cómo en el contexto de posguerra las ciencias sociales han buscado hacerse cargo de esta problemática elaborando diferentes modelos y categorías analíticas, y cuál ha sido el lugar que ha ocupado Latinoamérica en estas discusiones y los modelos instaurados en la región.

1.1.1 Políticas culturales y las necesidades del contexto de posguerra

Tras el trauma de los hechos acontecidos en la primera mitad del siglo XX, la sociedad de posguerra europea tuvo que asumir el nuevo desafío de su reconstrucción. Uno de los ejes de transformación fue retomar las medidas del Estado de bienestar en relación a la planificación social. Tony Judt sostiene que en ese proceso se asumió el daño físico y moral de la ciudadanía como responsabilidad estatal. Así, la prestación de los servicios sociales en el contexto de posguerra se centró en educación, vivienda, salud, transporte público, arte y cultura (Judt, 2006 [2005]).

Bajo estas circunstancias hubo un giro en la preocupación por la problemática y protección de la cultura por parte de este nuevo modelo estatal (Antoine & Brablec, 2011; Logíodice, 2012; Throsby, 2001). Esto también está vinculado a los nuevos organismos internacionales que buscaron establecer y guiar esta transición del nuevo orden europeo. Es allí donde la ONU y la UNESCO jugaron un rol protagónico, con el fin de defender la paz y la justicia tras estos acontecimientos de la historia reciente. Toby Miller y George Yúdice analizan la vinculación entre el papel desarrollado por la UNESCO y sus medidas de protección hacia el patrimonio en este contexto, frente a lo cual señalan que “La Carta de las Naciones Unidas (1945) y su Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) especifican las formas inaceptables de discriminar a la gente por parte de los Estados, y la Unesco es la encargada de implementar la política cultural global para la ONU” (Miller & Yúdice, 2004, pág. 228).

Por estos hechos, desde mediados de siglo XX, la UNESCO se posicionó como la institución referente para la definición de cultura, por lo cual controló conceptualmente el espacio de la política cultural (Barbieri, Partal, & Merino, 2011) no solo a nivel europeo, sino en un contexto internacional. David Throsby señala, para el contexto más actual, cómo el evento de la World Commission on Culture and Development (1992-5) - y la posterior conferencia sobre políticas culturales desarrollada en 1998- marcan una pauta a nivel internacional de lo que las políticas culturales deben adoptar (2001).

El liderazgo de la UNESCO no ha estado exento de crítica por los lineamientos ideológicos de sus objetivos, su conceptualización en relación a la cultura y patrimonio, y las tensiones que

generó a nivel político en los países del primer mundo (Miller & Yúdice, 2004)³. Varios de estos conflictos se sintetizan en dos aspectos. El primero responde a cómo este organismo institucional internacional aún su acción en un contexto globalizado, que a su vez busca defender de las especificidades locales. Esto provoca una “ONGización de la cultura” en defensa del multiculturalismo (Yúdice, 2001; Yúdice, 2002), que no se hace cargo de las problemáticas más profundas de los Estados como la desigualdad socioeconómica. La superficialidad en el reconocimiento del discurso del multiculturalismo provoca una tensión entre el universalismo de los derechos humanos, entre ellos los culturales, versus el proceso de autoafirmación de las minorías sociales, culturales y las comunidades nacionales que hasta mediados del siglo XX eran dependientes de distintos imperios (Achugar, 2003)⁴.

El segundo aspecto hace referencia al contexto del neoliberalismo y cómo este no solo da cuenta de una forma de entender la economía sino también de entender el rol del Estado frente a la sociedad (Hale, 2005). Esto incide en la forma de pensar las políticas culturales en la actualidad, en donde la UNESCO, junto a otros organismos, ofrecen líneas de expansión neoliberal en la cultura y sobre la globalización de las mercancías textuales. En este escenario neoliberal la política cultural oscila entre:

“los modelos del libre mercado, que ayudan a los bloques de poder existentes, el proteccionismo cultural, que critica la dominación política y económica, y las agrupaciones continentales de la industria cultural, que se remiten a los debates sobre el ciudadano-consumidor” (Miller & Yúdice, 2004, pág. 247).

³ Por ejemplo en la década de los ochenta la UNESCO auspició una serie de discusiones que criticaban el capital multinacional, lo que provocó el retiro de los gobiernos de Margaret Thatcher y Ronald Reagan (Miller & Yúdice, 2004, pág. 231)

⁴ Como plantea García Canclini en el paradigma mercantil que asume la política cultural esta problemática queda plasmada en el desplazamiento de lo étnico a lo típico. Así, las expresiones culturales locales pasan a formar parte de la lógica mercantil, en donde lo típico subordina a un tipo común los rasgos de diferencia de una comunidad. Esto con el fin de hacer más accesible la cultura como un objeto de consumo a través del turismo (1983) o con el desarrollo de una fetichización de objetos artísticos (Miller & Yúdice, 2004).

1.1.2 Políticas culturales y la discusión latinoamericana: líneas teóricas y modelos

En la propuesta analítica sobre el desarrollo del debate de las políticas culturales en la región latinoamericana, he tomado como marco la sistematización temporal realizada por María Julia Logiódice (Logiódice, 2012). Logiódice identifica los principales puntos de inflexión de la discusión sobre la política cultural desde mediados del s. XX hasta la actualidad. En este sentido, el objetivo de este apartado será anclar esos nudos críticos, sobre cómo se ha ido estructurando el campo de estudio de la política cultural presentados por Logiódice, a partir de las líneas teóricas desarrolladas en el contexto local latinoamericano.

En la década de los 60' y 70' la discusión en el campo de las políticas culturales estuvo guiada por lo desarrollado en las conferencias intergubernamentales⁵. Allí el debate se dinamizó cuando cobró importancia la cultura popular. Esto refleja un desplazamiento en las políticas culturales, desde una concepción de alta cultura que regía la política pública hacia una más abierta. Entre fines de la década de los 70' y durante la década de los 80', bajo la influencia de la teoría de la dependencia para comprender la relación entre el Estado y la cultura, se produce un nuevo desplazamiento en la conceptualización de cultura hacia una más antropológica. Además de este cambio, se suma un factor contextual de la historia reciente latinoamericana por las oleadas de democratización. Todos estos cambios son traducidos en la discusión de las políticas culturales en América Latina, las cuales desde este momento estarán ancladas en el paradigma de la transición.

La interrogante que guio este debate estuvo focalizada en cómo debía ser la política cultural de una sociedad democrática. El Grupo de trabajo sobre Políticas culturales del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) fue uno de los organismos que lideró este proceso. Una de las propuestas que tuvo mayor protagonismo fue la desarrollada por Néstor García Canclini. En sus investigaciones, García Canclini fue quien delimitó el campo de estudio de

⁵ Logiódice entiende este periodo entre 1970-1982 es iniciado con la conferencia intergubernamental de Venecia y finaliza en 1982 con la realización de la conferencia mundial sobre políticas culturales, Mondiacult en México (Logiódice, 2012, pág. 66).

las políticas culturales desde una conceptualización antropológica de la cultura⁶. En sus primeras reflexiones, sobre políticas culturales, instala el problema sobre cómo hacer políticas culturales en América Latina que se hagan cargo de lo acontecido en la región durante las décadas de los 60' y 70' (García Canclini, 1983, pág. 18). Tras unos años, García Canclini, complejiza sus reflexiones y realiza una mirada panorámica sobre cómo se ha llevado el debate de las políticas culturales en América Latina a nivel internacional. Ahí el foco ha estado puesto en lo burocrático –vinculado al desarrollo cultural legislativo e institucional de los Estados- y, desde un escenario más amplio, el rol que ha cumplido la UNESCO como institución internacional líder en la definición de las políticas culturales (García Canclini, 1987).

Con el estado de la cuestión elaborado García Canclini, su objetivo es ampliar la mirada local-nacional sobre los estudios de la política cultural. Para esto analiza los paradigmas políticos⁷ de la acción cultural y problematiza las bases ideológicas de las medidas que se han adoptado en la región en las últimas décadas. El chileno José Joaquín Brunner se instala desde esta mirada con García Canclini, quien aporta una visión acerca de las políticas culturales para un futuro democrático. En esta empresa, Brunner también elabora una serie de modelos prescriptivos sobre cómo se articulan las políticas culturales pensadas desde los circuitos culturales, que vienen a ser los agentes que reciben u orientan estas directrices. Con esa premisa, Brunner estima que la tarea del Estado es asegurar una política cultural que resguarde la participación de los distintos circuitos, para crear estructuras de oportunidades con el fin de evitar caer en un cierre ideológico (Brunner, 1987; Brunner, 1988).

En los aportes más actuales, siguiendo la línea heredada por García Canclini, se encuentra *Política Cultural*, libro escrito por Toby Miller y George Yúdice. En ella los autores señalan que la relación entre política y cultura se debe pensar en dos registros: estético y antropológico; y desde ahí el objeto de las políticas culturales es tender un puente mediante el

⁶ Según García Canclini cultura se entiende como “el conjunto de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social” (García Canclini, 1983, pág. 19).

⁷ García Canclini identifica siete modelos o paradigmas de cómo se ha desarrollado la política cultural latinoamericana especificados en: a) mecenazgo liberal, b) tradicionalismo patrimonialista, c) estatismo populista, d) privatización neoconservadora, e) democratización cultural, f) democracia participativa (García Canclini, 1987).

soporte de las instituciones entre ambos registros. Los autores parten desde una posición crítica en el rol que ha cumplido la UNESCO, en la definición de cultura y políticas culturales a nivel internacional, y buscan articular el conocimiento con el cambio social progresista. Diferente del lugar que han ocupado las investigaciones tradicionales sobre este tema, que se enfocan en reproducir el orden social teniendo como punto de partida la triada eficacia-eficiencia-descripción. (Miller & Yúdice, 2004)

Para lograr este cometido los autores proponen siete categorías para dirigir su análisis crítico sobre cómo se han pensado e implementado las políticas culturales problematizando sobre: 1) gubernamentalidad, 2) gusto, 3) incompletitud ética de los sujetos, 4) financiación, 5) proyectos nacionales y supranacionales, 6) relación entre ciudadanía y cultura y 7) estudios de política cultural. Finalmente, tras su recorrido analítico establecen ciertas líneas críticas de las políticas culturales en la actualidad y la posición de Latinoamérica en ellas. Miller y Yúdice afirman que en esta región prima el modelo de filantropía norteamericano en cuanto a que el Estado “benefactor neoliberal se exporta como alternativa al gran Estado y a la ineficaz culturocracia” (2004, pág. 251). Esto provoca un desplazamiento del Estado-fundación hacia la fundación- empresa y es, en ese lugar, donde se une la institucionalidad cultural con industria cultural.

La explicación de Miller y Yúdice, para la situación actual de la política cultural, de un Estado benefactor neoliberal guarda relación con la tensión que observa Logiódice en la década de los 90'. En este periodo, Logiódice, sostiene que se desarrolla un giro neoliberal que incluso influye la manera de pensar las políticas culturales. En esta reconfiguración del Estado por el modelo económico neoliberal, Logiódice, identifica una gran paradoja en cómo se piensa la política cultural. Si bien, Yúdice y Miller ya habían hecho notar este traspaso de responsabilidades desde el Estado al privado, Logiódice es aún más específica en su argumentación. Ella sostiene que la política cultural declara una relevancia fundamental de la cultura a nivel constitucional, en los movimientos sociales y en documentos internacionales pero los recursos públicos se repliegan frente al avance del privado (Logiódice, 2012, pág. 76)⁸.

⁸ Tensión que es fundamental sobre todo para comprender cómo estos puntos críticos también se traducen en el escenario chileno de las políticas culturales de la posdictadura.

La política cultural en América Latina anclada en el paradigma neoliberal enfatizó un análisis centrado en un enfoque económico y cuantitativo. Throsby es uno de los intelectuales extranjeros que ha influenciado la política cultural latinoamericana con este foco. La preocupación de Throsby ha estado centrada en posicionar cuáles son las problemáticas de lo económico que atraviesan la política cultural y los beneficios de entender la discusión desde este lugar: la cooperación estatal con el sector privado, el concepto de valor dentro de la consideración de las políticas culturales y el giro de lo artístico como generador de beneficios económicos en las políticas culturales (Throsby, 2001). Esta perspectiva también ha influenciado la discusión en las ciencias sociales, a través del desarrollo de estudios sociológicos cuantitativos y abordando interrogantes sobre el rol de las industrias culturales y consumo cultural en sus análisis.

Una de las reflexiones más actuales que ha sistematizado el desarrollo de las políticas culturales en Iberoamérica ha contado con la cooperación internacional de distintos teóricos que entregan una mirada de cómo se han adoptado e instalado las políticas culturales en los países de Brasil, Argentina, Chile, México, Paraguay, Colombia, España, Perú, Portugal y Uruguay (Canelas & Bayardo, 2008). Los autores analizan el contexto histórico, desde distintas problematizaciones y categorías productivas de acuerdo a la especificidad de sus casos – ya sea desde un análisis de larga duración, recurriendo al pasado colonial, o desde un presente más inmediato como las marcas de las dictaduras. Además, el foco ha estado puesto de manera transversal en cómo cada país ha desarrollado sus políticas culturales desde un análisis centrado en el desenvolvimiento institucional, jurídico-legislativo y los medios de financiamiento en la materia.

1.2 Las políticas culturales en el Chile posdictatorial (1990-2010)

Las tensiones en las que se ha desenvuelto el debate sobre las políticas culturales en las últimas décadas están atravesada por varios aspectos. Entre ellos están las discusiones sobre los roles de los agentes institucionales, la problemática del financiamiento público-privado o los usos políticos o sociales que se les da la cultura. En esos nudos críticos precisamente es necesario

profundizar en la comprensión de las políticas culturales chilenas, con el fin de analizar cómo ER es un programa que está atravesado por estos conflictos. Con este foco en esta sección sitúo estas discusiones sobre las políticas culturales en el país desde una revisión histórica y describo cuáles son los lineamientos de las políticas culturales implementadas por el Estado chileno en el periodo de asentamiento del nuevo régimen democrático (1990-2010).

1.2.1 La discusión chilena en torno a las políticas culturales

El análisis de las políticas culturales, como campo de estudio en Chile para este periodo, ha tenido un importante auge dentro de la discusión académica y política. Este análisis, anclado en las problemáticas del debate latinoamericano, estableció una estrecha ligazón con las tensiones de la historia reciente chilena posdictatorial: cómo desarrollar el proyecto democratizador desde la acción cultural. Varias son las líneas de estudio sobre el desarrollo de la política cultural chilena, las cuales he organizado en tres secciones: análisis teóricos, análisis empíricos y estudios sistemáticos de las políticas culturales chilenas.

La decisión que sustenta esta categorización es necesario comprenderla a partir de cuáles son las interrogantes centrales que plantean estas propuestas y, en algunos casos, el enfoque metodológico que asumen para abordar la temática de las políticas culturales chilenas. En los análisis teóricos el debate es de carácter conceptual: cómo a partir desde distintas concepciones que se tiene de cultura, política pública y modelos de Estado, diversos intelectuales han elaborado sus propuestas con el fin de pensar el proyecto de democratización chileno desde la acción cultural. La mayoría de estos autores escriben en un primer momento del proceso de democratización chilena, por lo cual el objeto de estudio de las políticas culturales, está estrechamente ligado con la coyuntura histórica de ese presente.

En el caso de los análisis empíricos y los estudios de sistematización existe una brecha temporal que los diferencia de los primeros análisis teóricos. En los primeros, repercutió en que las problemáticas a estudiar estuvieran centradas en buscar evidencias concretas sobre el impacto que estaban teniendo las políticas culturales desarrolladas por los casi veinte años de gobiernos de la Concertación. Finalmente, los estudios sistemáticos de las políticas culturales

chilenas tienen por objetivo analizar cómo y cuáles han sido las medidas de la política cultural que se han implementado en Chile. Al tener esta interrogante como base buscarán establecer una periodización o perfiles de estas políticas de acuerdo a los distintos puntos de inflexión que sus análisis identificaron.

1.2.1.1 Análisis teóricos

Estas reflexiones fueron desarrolladas entre fines de la década de los ochenta y principio de los noventa. Frente a la coyuntura del nuevo escenario democrático, el debate estuvo centrado en identificar el papel que asumió el Estado en torno a las políticas culturales; qué lineamientos seguirá y cuál será el rol de la cultura dentro del programa político democratizador. Quienes buscaron hacerse cargo, en una primera instancia, de tales problemáticas en Chile han sido los que he denominado como los intelectuales de la transición. Este grupo fue constituido por los principales pensadores chilenos del periodo, que daban sustento teórico en varios frentes temáticos al proyecto democratizador impulsado por la Concertación.

Los intelectuales de la transición, movidos por la necesidad de su tiempo, se hicieron cargo de profundizar el debate para darle un sustento crítico al nuevo régimen democrático. Uno de los ejes que atravesó la inquietud de todos fue la preocupación de desarrollar la idea de la democratización de la cultura. Esto en específico redundó en un discurso en donde el acento de la discusión estuvo en diferentes propuestas para superar la gestión cultural del régimen dictatorial abriendo el campo de la cultura a las masas. Así, el énfasis del debate radicó en cuestionar cómo y a través de qué medios se podría lograr ampliar la acción cultural para todos, por lo cual las temáticas de acceso y públicos fueron elementos claves en esta discusión.

Uno de estos pensadores fue Brunner. Desde un enfoque sociológico, Brunner, entiende la relación entre política y cultura en el sentido de que la gestión que puede tener el Estado en la esfera cultural es desde una perspectiva de acción macro social e institucional de la cultura según los efectos que se busquen (1988). Así, sostiene que el foco de las políticas culturales debe estar centrado en los circuitos culturales y su relación con la sociedad. Estos últimos entendidos

como la relación entre los distintos agentes e instituciones que participan directa o indirectamente de la acción cultural (Brunner, 1987; Brunner, 1988).⁹

Desde el marco propuesto por Yúdice, el modelo de Brunner constituye un uso instrumental de la cultura. En otras palabras, la cultura es vista por Brunner como un instrumento burocrático para la acción estatal, en donde el rol del Estado consiste en administrar la cultura sin un sesgo ideológico, con el fin de crear una estructura igualitaria de oportunidades para los distintos agentes de la acción cultural (1987, pág. 198). Es en este punto que la propuesta de Brunner genera ciertas reticencias entre quienes están inmersos en el debate de las políticas culturales. Una de las razones de esta situación es que el análisis de Brunner remite a una ficción al pensar que la acción estatal puede estar libre de un programa ideológico de base.

Laura Maccioni reconoce aquello y, recogiendo lo planteado por Beatriz Sarlo, sostiene que la perspectiva formalista de Brunner conspira contra un acceso igualitario a esta “estructura de oportunidades” propuesta por él. Maccioni argumenta que los sujetos acumulan en el transcurso de su historia con una serie de desigualdades, por lo cual a la hora de enfrentarse a esta estructura de oportunidades no lo hacen en una condición de igualdad. El despliegue de las elecciones de los sujetos tendría el límite en su (des)posesión previa de recursos culturales, económicos, entre otros (Maccioni, 2002). En síntesis, en la propuesta de Brunner, existe una trastienda neoliberal, puesto que al situar el foco de las políticas culturales en sus circuitos para evitar el monopolio cultural aboga por un repliegue de la acción estatal. La limitación de la agencia del Estado a un mero administrador, lo lleva a desarrollar una política cultural subsidiaria. El Estado, que busca Brunner finalmente, retrocede en su participación para una cuestionable igualdad de oportunidades que apunten a garantizar un ideal democrático.

Manuel Antonio Garretón es otro de los intelectuales de la transición. Desde sus inicios, Garretón, estuvo estrechamente ligado a este proceso histórico, que desde el área de la política

⁹ Brunner entiende como agentes aquellos que procesan las acciones culturales, es decir preocupados de la producción, transmisión y consumo. Allí él identifica cuatro agentes: productores, empresa, agencia pública y asociación voluntaria. Por su parte, las instituciones vendrían a ser aquellas que generan mecanismos de la organización social identificadas en: mercado, agencia pública y la comunidad. A partir de estas dos esferas que interactúan Brunner establece los distintos modelos de circuitos culturales de acuerdo a quiénes van ocupando un lugar central en las relaciones entre agentes e instituciones (Brunner, 1987).

cultural, se instaure como uno de los principales en generar espacios de debate e instalar propuestas sobre la acción cultural por parte del Estado (1993; 1992). Después de este momento inicial, de dar soporte al proyecto político-cultural de la Concertación, Garretón plantea un análisis del desarrollo de las políticas culturales en Chile, entendiéndolas a partir de la relación entre estado-sistema de partido-actores sociales (2008). En su recorrido el autor analiza cuáles fueron las necesidades de un determinado contexto para el desarrollo de diversas iniciativas que constituyeran políticas culturales más sistematizadas¹⁰. En esta revisión Garretón reconoce que a lo largo de los gobiernos democráticos ha existido una tensión en las políticas culturales. Esta sería que no existe una relación fluida entre la política de sustrato cultural, referida al debate ideológico de la política pública, con las políticas sectoriales, ancladas en las medidas específicas de acción que se implementan en el área cultural.¹¹

Un aliado de Garretón, en la discusión de las políticas culturales en la década de los noventa, fue Bernardo Subercaseaux. En un análisis de las industrias culturales Subercaseaux sostiene que el rol que debería cumplir el Estado con ellas debería ser protagónico para la creación de industrias culturales nacionales (Subercaseaux, 1992). Posteriormente en sus reflexiones hace un análisis de cuáles han sido las concepciones de cultura que han primado en la historia reciente de Chile. Es ahí que para el régimen democrático los puntos relevantes observados para entender cultura es el del nuevo escenario mediado por la tecnología y lo massmediático (Subercaseaux, 2006).

El sociólogo Pedro Güell, también se introduce dentro de la discusión académica de las políticas culturales pero escindiéndose de estos intelectuales de la transición. Él inicia sus reflexiones ya cerrando la primera década de los dos mil, por lo cual busca posicionarse desde

¹⁰ Durante los primeros años bajo un régimen formalmente democrático la acción cultural por parte del estado estuvo disgregada en varias instancias institucionales. Finalmente tras un largo debate y años de trabajo es el gobierno de Ricardo Lagos quien logra crear el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: una institucionalidad cultural que centralizó el resto de las iniciativas de acción cultural (Garretón, 1993; Garretón, 2008; Secretaría de Comunicación y Cultura, 1996).

¹¹ Esta tensión entre política de sustrato y política sectorial Garretón sostiene que está traducida en cuatro desafíos: 1) Debilidad de la política patrimonial y las industrias culturales, 2) Desafíos para el CNCA 3) Mediación de la relación entre políticas culturales y el financiamiento de la actividad cultural. 4) La carencia de una política consistente dirigida al sustrato cultural y su relación con las medidas que se implementan (Garretón, 2008).

otro lugar. Por esta razón, Güell argumenta que gran parte de la discusión en América Latina se ha centrado en una investigación con el foco en la evaluación de las políticas culturales donde el tópico central es el consumo y el principal concepto empleado es el de la estratificación social (2012). A este argumento de Güell agrega que, este énfasis en la discusión de la política cultural, guarda relación con la idea de justificar un proyecto de política pública enfocado en lograr una democratización a través de la cultura. Este es un programa defendido a lo largo del periodo posdictatorial, por el sector oficialista de centro izquierda, para ir afianzando el nuevo régimen democrático que busca asentar. En esta situación, Güell defiende la necesidad de un debate de las políticas culturales a partir de un enfoque empírico, que permita ver con claridad y especificidad el impacto de ellas.

1.2.1.2 Análisis empíricos

Esta línea de análisis busca precisamente dar un sustento más concreto a las perspectivas teóricas revisadas. Los estudios realizados se posicionan con una distancia temporal, de casi veinte años en algunos casos, respecto de los análisis teóricos. En este sentido, los análisis empíricos buscan identificar datos observables que permitan visualizar cuál es la repercusión que tienen las políticas culturales en el país, y de qué manera se puede levantar evidencia observable de que efectivamente se está lleva a cabo el proyecto de democratización cultural propuesto por los intelectuales de la transición.

En Chile, Pedro Güell es quien lidera los estudios permeados por esta matriz analítica realizando estudios que buscan problematizar y darle una bajada empírica al tema del consumo cultural. Él busca romper con la idea de que existe una fuerte relación entre nivel socioeconómico y el tipo de consumo, ya que señala que esta concepción debe ser matizada por otras variables como la edad o el rol de las influencias culturales externas. Estas últimas variables salen a la luz a partir de un nuevo enfoque metodológico para estas temáticas, como la aplicación de encuestas para ir identificando ciertos patrones de consumo cultural (Güell, Peters, & Morales, 2012b; Güell, Peters, & Morales, 2012c). Para ejemplificar este enfoque empírico Güell, junto con su equipo de investigadores, pretende ver cómo el Estado puede demostrar que es garante de los derechos culturales que busca proteger. Esta tarea la abordan proponiendo la

categoría de la Canasta Básica de Consumo Cultural¹², con el fin de servir como instrumento para generar políticas culturales según metas concretas (mínimos) y para el diseño e implementación de sistemas de medición entre los países de la región (Güell, Peters, & Morales, 2012a).

Desde el marco propuesto por Logiódice, recogiendo la interpretación de Miller y Yúdice, el análisis cuantitativo de Güell estaría más anclado al paradigma neoliberal. No obstante, el uso de este enfoque metodológico por parte de Güell pretende profundizar una interrogante que remite profundamente al paradigma de la democratización. Con el fin de establecer ciertos marcos mínimos de consumo cultural Güell en el fondo busca evaluar, con evidencia empírica, si los primeros cuatro gobiernos democráticos chilenos han sido capaces de ejecutar una política cultural de acuerdo al discurso elaborado por los intelectuales de la transición. Esta posición intersticial entre un paradigma u otro, no será una excepción, sino que se remite a la misma naturaleza de cómo está pensada la política cultural chilena atravesada por la tensión puntualizada sobre el debate latinoamericano (Logiódice, 2012; Miller & Yúdice, 2004): medidas sobre políticas culturales que poseen el perfil de un rol público benefactor, actuando dentro de un Estado que cada vez más repliega su acción a favor de la acción privada.

En el caso particular de la música, Modesto Gayo ha asumido este enfoque empírico para ir derribando ciertos lugares comunes que se establecen sobre la asociación directa desarrollada entre la distinción de Bourdieu o gusto de una determinada práctica cultural (en el caso de la música en relación al género) hacia una estructura o sector social en particular. Para ello, realiza una encuesta de escucha musical y llega a identificar en su análisis que la relación entre el gusto musical y la estructura socioeconómica no es una asociación tan directa. En estos vínculos entran a jugar otros factores en el gusto musical que se relacionan con la autonomía de la obra o del artista en sí mismo y un gusto musical interclasista asociado al rol de la música popular en la formación de una identidad nacional (Gayo, 2011).

¹² Concepto que busca definir ciertos mínimos de consumo cultural que debería cumplir el estado que permitan verificar que la institución está siendo garante de los derechos culturales. Metodológicamente, Güell plantea que el consumo cultural mínimo será el 'normal' de una persona si no presentara restricciones al acceso de bienes y servicios culturales. Los datos para establecer esos parámetros son tomados de la Encuesta Nacional para el Consumo Cultural del 2009.

Simón Palominos, desde una perspectiva sociológica, realiza un estudio empírico sobre las percepciones que poseen los músicos creadores en la producción de bienes simbólicos en el contexto de globalización (2009). Si bien, aquí el foco central no es sobre las políticas culturales, sí contribuye a la discusión desarrollada en Chile al establecer como una de sus categorías analíticas la percepción de los productores simbólicos (músicos) frente a la acción del Estado en materia cultural. Así, en los discursos de los músicos se revela una posición crítica de la acción estatal en relación a la cultura.

1.2.1.3 Estudios sistemáticos de las políticas culturales chilenas

Estos estudios poseen un carácter revisionista de largo y corto alcance a través de la historia nacional contemporánea. Ellos buscan dar una perspectiva analítica sobre la materialización en la implementación de medidas de políticas culturales en Chile. Además, sus propuestas están distanciadas por casi dos décadas del primer debate sobre el proyecto democratizador de las políticas culturales de los intelectuales de la transición. Desde un análisis temporal, estos estudios ponen énfasis en diferentes problemáticas de acuerdo a su foco de interés y perspectiva teórica. Así, es relevante cuestionar desde qué lugar sus autores generan estos aportes y con qué fin ellos van estableciendo ciertos nudos críticos en torno a las políticas culturales desarrolladas en el contexto de posdictadura.

El 2004 Agustín Squella elabora su reflexión basada en cómo se formó el CNCA, como una nueva institución cultural, y la descripción de sus características. Para hacerlo, Squella lo aborda desde un punto de vista legal-burocrático. Hay que considerar que él fue el principal encargado en la materialización de esta tarea. Su abordaje parte de la interrogante sobre cómo logró el gobierno de Ricardo Lagos toda una institucionalidad pública en relación a la cultura, dando cuenta del trabajo previo realizado en la década de los 90¹³. Es por ello que su conceptualización sobre política cultural se centra en los aspectos más concretos de las políticas públicas, en su vinculación con el trabajo institucional, evaluativo, legislativo, burocrático y financiero (Squella, 2006, págs. 52-53).

¹³ Entre los hitos que marcan ese trabajo fueron las dos comisiones culturales de 1991 lideradas por Ricardo Lagos al interior del Ministerio de Educación y la comisión cultural de 1997 desarrollada bajo el gobierno y la iniciativa del presidente Eduardo Frei (Squella, 2006).

Cristian Antoine, en la segunda mitad de la década de los dos mil, desarrolla un proyecto investigativo que busca analizar cómo se han desarrollado las políticas culturales en Chile entre 1990-2006. Para esta tarea la revisión histórica es tratada con un abordaje conceptual más profundo. Así, parte diferenciando la política cultural –ámbito que se remite a la discusión ideológica de base- frente a la política pública cultural –sobre las medidas técnicas concretas que implementa el Estado. Entonces, Antoine centra su mirada tanto desde la larga duración, viendo los derroteros por los que ha circulado la política pública cultural a lo largo del s. XX, y en la corta duración enfocado, en los gobiernos tras la dictadura (2011; 2015).

En estos estudios Antoine llena un vacío desde un abordaje más sistemático sobre las políticas culturales implementadas a nivel nacional en estos años. A su vez, da a conocer su postura crítica sobre las acciones adoptadas por los gobiernos de la Concertación en esta materia. Por una parte, critica la calidad de la evaluación de las políticas culturales tanto de sus aspectos técnicos (solo por la rendición financiera) como ideológicos (objetivos poco explícitos) (Antoine, 2011). Por otra, sostiene que la preocupación de las audiencias y el consumo cultural expresadas en los distintos documentos públicos sobre políticas culturales solo se quedan a un nivel discursivo para sustentar el objetivo de la democratización. Entonces el rol de las audiencias y el consumo cultural sirven como justificación a este discurso de la democratización. Este aparataje discursivo no se visualiza en medidas concretas y sólidas de ejecución o resultados claros en los gobiernos entre 1990-2005 (Antoine, 2008).

En otro estudio, la ida hacia atrás realizada por Palominos está situada al mismo nivel de análisis sistemático de las políticas culturales realizadas por Antoine, en el sentido de buscar problematizar desde un abordaje teórico el desarrollo de las acciones culturales implementadas por el Estado en este periodo. A diferencia de Antoine, Palominos realiza su estudio desde una perspectiva institucional. Utiliza como principales fuentes documentos oficiales elaborados por diferentes entes estatales que abordan diversas aristas de la acción en cultura. Con este material analiza las directrices que han seguido las políticas desde la instauración del régimen formalmente democrático hasta el año 2013. Allí sintetiza cuáles han sido los principales lineamientos a trabajar por las políticas culturales ancladas en dos grandes documentos de las políticas públicas de cultura (*Chile quiere más cultura- Definiciones de Política cultural 2005-2010*

y *Política cultural 2011-2016*). Palominos al leer el perfil de las políticas culturales las comprende como políticas de Estado, ya que señala que existe una línea de continuidad en ellas pese a los cambios de gobierno durante 1990-2013 (2013).

Palominos identifica como principales ejes a abordar los objetivos y el funcionamiento institucional que se desprenden de estos documentos. En este análisis está presente, desde el discurso institucional, el lineamiento del proyecto de la democratización cultural propuesto por los gobiernos de la Concertación. Esta idea central está reflejada en los tópicos de la participación, formación de audiencias y acceso. Estos ejes conceptuales de la Concertación son coherentes con las discusiones de políticas públicas a nivel internacional, principalmente delimitadas por la UNESCO, pero no están exentas de ciertas contradicciones internas. El eje democratizador, de preocupación en estos gobiernos, Palominos lo traduce en una concepción de Estado como benefactor. No obstante el agente estatal, está inserto dentro de los lineamientos de la definición del resto de las políticas públicas y del contexto internacional neoliberal que actúan bajo un modelo de Estado subsidiario. Entonces, es posible ver cómo se revisita un mismo punto de conflicto que atravesaba, en específico, los análisis empíricos chilenos y, a nivel general, el debate Latinoamericano actual de las políticas culturales.

1.2.2 Hacia un panorama de las políticas culturales en posdictadura: implementación, institucionalidad y lineamiento de las políticas públicas

En el contexto posdictatorial el análisis de las políticas culturales ha partido de la base sobre cómo existen ciertos elementos que están insertos en las medidas estatales adoptadas en el campo de la cultura. En esta lógica un eje preponderante que estuvo presente tanto en las discusiones, como en las acciones concretas tomadas a nivel estatal en materia de cultura, fue ir superando la idea instalada del “apagón cultural” que se habría desarrollado en dictadura¹⁴. La acción pública buscó diferenciarse de su pasado reciente, para superar este trauma en temáticas

¹⁴ En la actualidad, esta concepción se ha ido poniendo crisis dando cuenta de las diversas expresiones de resistencia que se desarrollaron en el periodo dictatorial y también visibilizando de que durante el régimen militar si hubo un lineamiento de política cultural enfocado desde un concepto más cerrado de incentivar la alta cultura.

culturales. Frente a ello, surge la interrogante sobre cómo esta concepción del apagón cultural permeó el desarrollo de las políticas culturales en el país para este periodo.

Varios autores sostienen que en estos años la política cultural de sustrato estaba ligadas con el proyecto democratizador (Garretón M. , 2008; Palominos, 2013). Esta situación no solo se reflejó a nivel de las discusiones teóricas que ya fueron revisadas, sino que quedó plasmada en las medidas de implementación institucional-legislativas del periodo. Los gobiernos de la Concertación erigieron sus políticas culturales desde esta línea y uno de sus principales focos fue la creación de instituciones y leyes que permitieran desarrollar una democratización cultural del país.

Estas acciones pueden entenderse de manera progresiva y lineal. Con el gobierno de Aylwin en 1992 se implementa el FONDART y la creación de grandes centros culturales a través de la gestión de diversos sectores institucionales estatales. Eduardo Frei, sigue con la misma línea de su antecesor, e instala la iniciativa de crear un organismo centralizador de las acciones culturales del Estado. El posterior CNCA tuvo su modelo antecesor en esta iniciativa de Frei que articuló la discusión y visibilizó esta necesidad a nivel institucional (Squella, 2006). En el gobierno de Ricardo Lagos estas iniciativas se mantienen y profundizan entre las que cabe destacar la creación del Centro Cultural Palacio La Moneda (2006) y la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (2001). Este gobierno sienta un punto de inflexión, en relación a materias culturales, con la creación del CNCA. La formación de esta nueva institucionalidad cultural pública llevó asociado la creación de nuevos fondos y la publicación de un documento público que definiera concretamente los lineamientos de la política cultural en el país en *Chile quiere más cultura (2005-2010)*¹⁵. El primer gobierno de Michelle Bachelet profundiza la línea de Lagos y desarrolla un programa de infraestructura cultural y una inflación al presupuesto de cultura (Garretón, 2008).

En las diversas iniciativas desarrolladas por los gobiernos de Concertación, estaba claro que existía un foco democratizador que estimulara la inclusión de toda la ciudadanía dentro de

¹⁵ Para revisar los procesos más específicos de institucionalización, discusión de leyes e implementación programa de programas en material cultural durante los gobiernos de la Concertación, ver (Antoine & Brablec, 2011; Palominos, 2013; Secretaría de Comunicación y Cultura, 1996).

la actividad cultural. En esta serie de medidas implementadas Palominos sostiene que la política cultural se asume desde una lógica proteccionista, que a su vez tiene que lidiar con el contexto del resto de las políticas públicas alineadas al modelo neoliberal de un Estado subsidiario. En este punto crítico cabe preguntarse cómo los gobiernos posdictatoriales gestionan la continuidad del modelo económico de dictadura que implica una fuerte desigualdad social; mientras por el lado de la política cultural se promulgan conceptos anclados en el proyecto democratizador de igualdad, participación, libertad de expresión y acceso.

Otros pensadores también han puntualizado en el conflicto anterior. Yúdice situaba la relación del uso de la cultura como recurso en un contexto neoliberal y globalizado. En esa relación, Yúdice instala la pregunta sobre cómo se da una nueva división internacional del trabajo en torno a la cultura. Allí Latinoamérica ocupa un lugar desigual en la producción de bienes simbólicos pero es quien más consume bienes culturales desde el exterior. Charles Hale también plantea otra perspectiva de cómo analizar esta tensión. Muchas veces en la idea democratizadora de la integración de cultural emerge el discurso del multiculturalismo. Este, sostiene Hale, también se ha visto permeado por la lógica neoliberal poniendo sus limitaciones para el caso de comunidades de pueblos originarios en centro América (2005).

Las lecturas anteriores pueden ser traducibles al contexto chileno en la lógica que asumen las políticas culturales en el país. Con la acción subsidiaria del Estado que actúa de manera indirecta existe una externalización de la gestión de recursos, ya sea a través de entes privados o fondos concursables. En este sentido la institucionalidad pública no asume un rol protagónico para llevar a cabo los propósitos democratizadores planteados en las políticas culturales de sustrato. En este panorama es posible visibilizar cómo la institucionalidad cultural pública para este periodo está anclada al paradigma de la democratización, en donde la continuidad del modelo neoliberal instala trabas para la consecución de una política cultural efectivamente democrática.

CAPÍTULO 2

EL PROYECTO DE LAS ESCUELAS DE ROCK: GENERACIÓN DE REDES DE APOYO EN LA POLÍTICA CULTURAL DE POSDICTADURA

La política cultural desarrollada en el Chile posdictatorial está marcada por la idea del “apagón cultural”. Allí los primeros años de los gobiernos de la Concertación buscaron, a través de la implementación de estas nuevas políticas, superar los hechos del pasado reciente de la dictadura. Esta situación generó transformaciones en la relación del Estado con las artes y la cultura que se materializaron a nivel institucional para sobreponerse al trauma del régimen dictatorial. En esos cambios el Estado financió y dio mayor espacio en su agenda para el desarrollo políticas culturales, en donde los lineamientos estaban anclados en esta idea de la democratización de las artes (Garretón, 2008).

Los gobiernos de posdictadura visualizaron en ER una iniciativa que podía generar un aporte a nivel social y cultural de acuerdo al norte programático de las políticas culturales. Por tanto, el Estado chileno ocupa en rol central en la definición, implementación y proyección de este programa. En este capítulo presento una caracterización del programa estatal ER centrándome en una descripción de sus objetivos institucionales, los motivos de su origen, organización interna y su rol dentro de la institucionalidad cultural de posdictadura. ER desde sus orígenes se constituye como un programa gratuito, ya que depende de la subvención económica otorgada por el Estado para su funcionamiento. En este sentido, este programa estatal en la ejecución de su proyecto de formación musical establece una coherencia con los lineamientos de las políticas culturales de posdictadura que sientan como objetivo la democratización de las artes y la cultura.

Las primeras dos secciones de este capítulo están centradas en contextualizar el programa ER dentro de la política cultural chilena y como fenómeno de formación para el músico popular. En la primera establezco un panorama general del lugar que ocupa la música dentro de la política cultural de posdictadura, con el fin reconocer la relación de apoyo que ha establecido el Estado hacia el mundo de la música popular. En la segunda describo los referentes internacionales del fenómeno para la formación del músico popular con el modelo de las escuelas de rock. Esta caracterización permite conocer el panorama de cómo usualmente

funcionan estos programas de formación musical, los cuales poseen un financiamiento privado y, en algunos casos, con proyecciones de franquicias internacionales. Con estos antecedentes, en la tercera sección trazo el recorrido histórico del programa estatal chileno ER, desde su precedente con la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR) hasta el año 2010.

La metodología de recolección de información para este capítulo consistió en la revisión de fuentes institucionales de la política cultural chilena y de las ER. A su vez, son sumados a ese corpus de análisis otros estudios investigativos de las ER y los datos recabados en las fuentes orales, de las entrevistas realizadas a los participantes del programa. Entre las personas entrevistadas que ocuparon un rol importante en la gestión de las ER se encuentran: Andrés Godoy, Patricio González y Cristian Zúñiga.

2.1 La música popular en la política cultural chilena de posdictadura

Diversos estudios han ofrecido sus miradas de manera tangencial para comprender el lugar que ocupa la música dentro de las políticas culturales, puesto que su foco central no ha estado ubicado precisamente en ello. Pese a esto, es posible establecer ciertos lineamientos generales de la preocupación estatal en la articulación de vínculos de apoyo para el fomento de la música nacional. Si bien estas investigaciones analizan el rol de la música nacional en la política cultural de posdictadura, me interesa rescatar en específico describir el tipo de apoyo que el Estado ha prestado al mundo de la música popular.

Uno de esos aportes es el informe final de una beca CLACSO-ASDI titulado *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile* (2014). Este estudio señala cómo durante la década de los noventa existió una preocupación, a nivel general de las políticas culturales chilenas, para generar variados instrumentos de fomentos que fuesen un incentivo a la producción musical nacional (Karmy et al., 2014). Uno de los pilares fundamentales para la creación artística en general son los FONDART, que finalmente llevaron a la producción artística a establecer una relación casi de dependencia con este.

Un punto clave que atraviesa esta discusión, sobre el lugar de la música dentro de las políticas culturales, fue la creación del CNCA el 2004. Esta centralización de la institucionalidad cultural llevó a generar una mayor inyección presupuestaria y la aprobación de diferentes leyes que dieron forma y sustento a los consejos y fondos de fomento audiovisual y de fomento a la música chilena (2004). Este último consejo estaría

“encargado del apoyo, estímulo, promoción y difusión de la labor de los autores, compositores, artistas intérpretes y ejecutantes, recopiladores, investigadores y productores de fonogramas chilenos, así como forjadores del patrimonio de la música nacional, con el fin de preservar y fomentar la identidad cultural. Está encargado de administrar el Fondo de Fomento de la Música Nacional, para cuya asignación convoca anualmente a concursos públicos, dirimidos por evaluadores y jurados con trayectoria en la disciplina” (Palominos, 2013).

La creación del Consejo de la Música llevó a la constitución del Fondo de la Música como otra iniciativa de fomento a la música nacional. En un inicio este fondo estuvo concentrado en otorgar financiamiento para la producción de bienes simbólicos, los cuales posteriormente, desde la lógica de la concursabilidad, pasaron a cubrir otros elementos de la cadena de valor de los productos culturales (Karmy et al., 2014). Otros instrumentos para el fomento de la música nacional fueron a través del financiamiento directo como el traspaso de fondos a orquestas profesionales, a través del Consejo de la Música y al financiamiento del programa de ER. En este sentido, el apoyo estatal hacia el mundo de la música popular chilena es desde una relación indirecta, para la concreción de redes de colaboración, pues concentra parte importante de su ayuda en el traspaso de fondos. Este financiamiento mediante el concurso de fondos si bien permite otorgar nuevas condiciones materiales para el desarrollo del trabajo artístico-musical, no plantea un involucramiento concreto y real por parte del Estado en establecer vínculos de cooperación entre los distintos miembros que articulan el mundo de la música popular chilena.

Un mayor involucramiento estatal en esta materia podría traducirse en la elaboración de políticas culturales programáticas que definan la acción pública de manera concreta hacia ciertos problemas que atraviesa el mundo de la música. Entre ellos el cuidado de la labor del músico

como trabajador o la elaboración de una industria musical nacional¹⁶. En el vínculo de apoyo indirecto del Estado hacia el mundo de la música popular chilena, es posible observar cómo se hace patente la tensión de la política cultural de posdictadura: esta busca asumir un compromiso con la actividad artística y cultural propia de un Estado benefactor, pero desde una lógica subsidiaria que no busca hacerse cargo de manera directa de esta área de desarrollo (Palominos, 2013).

2.2 Referentes: escuelas de rock como fenómeno internacional de educación en música popular

Las escuelas de rock, como fenómeno educativo en música popular, no son un proyecto exclusivo del contexto chileno. Desde fines del s. XX existe una necesidad de formalizar instancias de aprendizaje para los músicos populares. En el mundo anglosajón varios han sido los proyectos que buscan hacerse cargo de esta situación. Para el caso de Gran Bretaña existen tres proyectos distintos para la formación del músico popular. Rock School Limited (RSL) es un proyecto fundado por Norton York y Simon Pitt en 1991 con sede en West London. El objetivo de RSL es la certificación de habilidades musicales de los músicos populares, a través de un sistema estandarizado de evaluación pagado denominado Graded Music Exams. Estas evaluaciones, a su vez, pretenden establecer un paralelo a las evaluaciones de los músicos clásicos, con el fin de marcar los avances que un músico tiene con un determinado instrumento¹⁷.

Otros proyectos desarrollados en el contexto inglés son The Rock Project: School of Rock and Pop surgido el año 2005 y Rock School UK iniciada el año 2007 y dirigida por Isaac Heywood. Ambos programas son iniciativas de formación musical que funcionan como talleres o

¹⁶ En relación a esta problemática en una comunicación personal con Julieta Brodsky investigadora del Observatorio de Políticas Culturales, señala que si bien en los últimos años el Estado ha hecho eco de estas necesidades, su apoyo sigue siendo desde la lógica de los concursos mediante fondos estatales. Por ejemplo, el aparato público busca fomentar el desarrollo de industrias culturales, pero a través de la apertura de más líneas concursales para ello y no a través de un programa de acción que se sustente en el tiempo. También ver (Karmy et al., 2014, pág. 38).

¹⁷ Para mayor información sobre el detalle de las evaluaciones, manuales de estudio y funcionamiento revisar su página web <https://www.rslawards.com/>. Las evaluaciones son determinadas a partir de la identificación de RSL de nueve disciplinas que consisten en: guitarra eléctrica, bajo, batería, guitarra acústica, piano y teclados, voz, ukelele, producción musical y teoría de la música.

campamentos, generalmente en formato grupal, y dirigido principalmente a adolescentes¹⁸. Todos estos proyectos de school of rock son privados y se han expandido como franquicias a nivel internacional.

Estados Unidos desarrolla otro foco del fenómeno de school of rock. Allí existen dos proyectos de school of rock que son lideradas por músicos populares: una dirigida por Paul Green y la otra por Thomas Goss¹⁹. Estas dos school of rock surgen al inicio de los noventa y funcionan como talleres (que muchas veces se realizan en contexto de campamentos de verano) grupales o individuales de instrumentos y práctica de banda dirigida a adolescentes, a pesar de desarrollar posteriormente programas para adultos. Además, también funcionan de manera privada bajo el formato de franquicias, que en el caso de las school of rock de Paul Green tiene una red consolidada en Latinoamérica con sedes en Chile²⁰. A diferencia de este formato empresarial de school of rock, están los autogestionados Girl Rock Camp surgidos desde la escena punk y feminista de los noventa en Washington (Gelain & Amaral, 2017; Guerra, Bittencourt, Lage, & Gelain, 2017). En esta línea feminista de formación en música popular están los Girl Rock Camp en Brasil (2004) y la Escuela de formación para mujeres en Chile (2018)²¹.

La experiencia chilena de las ER en su origen y hasta la fecha, a diferencia de las ya mencionadas, es una iniciativa gratuita y estatal. La cooperación del Estado en iniciativas de formación musical no es algo nuevo, como en el caso de las escuelas de temporadas de folclor de la Universidad de Chile realizadas en la década de los 50' (Ramos, 2011); ni exclusivo del

¹⁸ Para mayor información sobre los cursos y programas de estas escuelas de rock revisar sus páginas web. Para The Rock Project: School of rock and pop revisar <http://www.therockproject.com/> y para Rock School UK ver <http://www.rockschool.uk.com/>

¹⁹ El proyecto de Thomas Goss cuenta también con el programa Rock Camp. El caso de la School of Rock desarrollada por Paul Green, es la experiencia que inspira la película *School of Rock* protagonizada por Jack Black estrenada el año 2003.

²⁰ De la franquicia de School of Rock que se encuentran en Chile existen actualmente dos sedes en la Región Metropolitana. Una en la comuna de Lo Barnechea y la segunda en Las Condes, para mayor información revisar: <https://www.futuro.cl/2017/04/school-of-rock-inaugura-segunda-sede-en-santiago/>, <https://locations.schoolofrock.com/santiago/>.

²¹ La Escuela de formación para mujeres realizadas en Chile, es una iniciativa organizada por la Coordinadora FEMFEST. Para el año 2018, gracias a su práctica autogestionada realizan esta escuela gratuita dirigida a mujeres entre quince a cincuenta años. Entre los talleres de formación que imparten se encuentran: Sonido y refuerzo sonoro, Lengua de señas, Sexualidad y autocuidado, Serigrafía y Haz tu propia Canción. Para mayor información revisar su página de Facebook: Coordinadora Femfest.

contexto chileno, en donde se pone el trabajo de formación musical con el fin de resolver algún conflicto social (Araújo, 2006; de Oliveira, 2000). No obstante, el permanente apoyo del aparato público a este proyecto de formación musical instala interrogantes, a nivel general, sobre cuál es el interés de la institucionalidad pública de subvencionar proyectos como este y cómo incide el apoyo prestado por el Estado chileno al desarrollo de la música popular en el país.

2.3 Recorrido histórico del programa Escuelas de Rock

Las directrices de participación, acceso, libertad de expresión y descentralización del proyecto democratizador de las políticas culturales de posdictadura son ejes de trabajo que también están presentes en la definición institucional de ER. El apoyo económico estatal es fundamental en la ejecución, continuidad y gratuidad del programa para la comunidad. El objetivo de esta sección es presentar un recorrido histórico de la implementación del programa de ER, con el fin de visualizar de qué manera esta instancia de formación musical responde a la gestión de la institucionalidad cultural chilena, y cómo la colaboración ejercida por la entidad pública tiene sus proyecciones en el mundo de la música popular. La historia institucional del programa ER en el año 2011 establece una periodización centrada en dos etapas: 1) 1994-2003 y 2) 2003-2010. Esta sección toma como referencia estos periodos pero añado otras evidencias que están vinculados con el giro que tiene ER para el año 2003. Además agrego un tercer periodo precedente, con el fin de relevar el origen de las ER relacionado con la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR).

Este recorrido histórico está centrado en una visión institucional del programa, por lo cual las principales fuentes para realizar este panorama de las ER son de esta naturaleza. Así, esta reconstrucción de la historia de ER no pretende ser una historia crítica que posicione “desde abajo” los hechos y acontecimientos que constituyeron este programa. Con un carácter descriptivo e institucional sintetizo esta historia de ER a partir de las fuentes oficiales del programa. *El estudio de sistematización de las Escuelas de Rock* (CNCA, 2011) y el documental *Entre las sombras* (Cabello, 2010), son los principales documentos en los que me baso para

realizar este recorrido histórico. Otras fuentes complementarias, principalmente de prensa online, también forman parte de esta sección y serán citadas a medida que corresponda. Además, incluyo la información de las entrevistas realizadas a los líderes del programa. Las limitaciones que poseen estas fuentes en términos temporales son que en este corpus documental existen algunos vacíos sobre la ejecución presupuestal del programa entre los años 1994-2006 y entre los años 2000-2008 sobre la especificidad de los talleres de formación que impartía ER.

2.3.1 El precedente: Asociación de Trabajadores del Rock (1992-1994)

La ATR es una agrupación formada en diciembre de 1991 y que adquiere su carácter legal como gremio en 1992. Los trabajadores del rock chileno sentían que a inicios de la década de los noventa habían quedado en una situación marginal que ponía obstáculos en el desarrollo de su trabajo musical. Frente a esta situación, por lo difícil de gestionar y generar ganancias de la actividad musical de manera individual, surge la necesidad en Claudio Narea (en ese entonces ex guitarrista de Los Prisioneros) de asociarse con otros músicos. Claudio le comentó esta idea a su manager Alejandro Romero quien buscó la asesoría legal de Jorge Schaulson y Claudio Gutiérrez²², que convocó a la gente que estaba ligada al rock. La definición de los trabajadores del rock para esta asociación no aludía solo a los músicos sino que a los distintos trabajadores de este mundo de arte rockero: técnicos de sonido, iluminación, roadies, productores, gestores, entre otros; pues “no son solo los músicos, sino todo el entorno que trabaja con el rock que se ve afectado cuando no se difunde la música en los medios de comunicaciones” (Cabello, 2010).

La primera directiva de la ATR estaba conformada por: Claudio Narea (presidente), Andrés Godoy (vicepresidente), Claudio Gutiérrez (secretario ejecutivo), Max Siegel²³ (tesorero)

²² Productor musical, investigador, locutor radial y gestor musical que en ese tiempo conducía y producía el programa radial *Al margen* de la radio USCAH. Este programa tenía por objetivo difundir el trabajo musical de las bandas chilenas, lo cual comenzó a constituirse como un punto de encuentro para los músicos nacionales (Gutiérrez, 2008). Más adelante Claudio se desempeñó como profesor de Gestión y Producción de las Escuelas de Rock.

²³ Guitarrista del grupo Los Morton.

Francisco Conejera²⁴, Juan Álvarez²⁵ y Miguel Barriga²⁶ (directores). En las primeras reuniones, frente a las necesidades descubiertas de los músicos populares, todos pedían cosas, entre ellas una cobertura mínima social médica. Sin embargo, como esta asociación no poseía ninguna entrada constante de financiamiento no podía hacerse cargo de estas demandas.

En 1993 logran concretar el proyecto *Con el corazón aquí I*, que consistía en la edición de un disco doble compilatorio de las bandas que participaban de la asociación²⁷. El propósito de este proyecto consistía en tener un material que sirviera de difusión de las bandas de rock chileno. *Con el corazón aquí I* marcó presencia de lo que realizaba mundo del rock chileno y también como plataforma de difusión para las bandas emergentes de ese momento como Lucybell y La Pozze Latina (Cabello, 2010). El año siguiente editan *Con el corazón aquí II*. Para la participación en este álbum se abrió un concurso nacional de bandas. La convocatoria contó con cerca de trescientas cincuenta agrupaciones, de las cuales quedaron ocho seleccionadas²⁸. Este disco estaba compuesto por los temas de estas bandas emergentes y el primer track era un cover de *La muerte de mi hermano* del grupo Los Mac's. Además, a manera de lanzamiento del álbum, la ATR produce un video clip de la canción *La muerte de mi hermano*²⁹, en donde participan

²⁴ Director y editor de la revista "El carrete" dedicada a la difusión del rock nacional.

²⁵ Vocalista del grupo Panzer.

²⁶ Vocalista y guitarrista del grupo Sexual Democracia.

²⁷ *Con el Corazón Aquí* estaba compuesto en la primera parte por: *En todas las esquinas* (Congreso), *El mar* (Séptimo sello) *Tristezas de Elena* (Banda del Capitán Corneta), *Por ti* (Parkinson), *Rubia de los ojos celestes* (Tumulto), *Extraño amor* (Dolce Vita), *Yo quiero ser artista* (Los Miserables), *Un lugar lleno de gente* (Profetas y Frenéticos), *Romance Cartagena* (Compañero de Viajes), *Twilight spectres* (Atomic Aggressor), *Era solo amor* (Realidad Virtual), *Me tienes atrapado* (Callejón oscuro), *Parece que me quieren echar* (Sexual Democracia), *Sobredosis latina* (La Pozze Latina), *Dos* (Diva), *Tema de Roger* (Estamos solos) (Los Morton) *Con la mirada de los posters* (Rudy Wiedmaier y la Nave), *Malditos pecadores* (Los Culpables de Todo). La segunda parte de este álbum doble estaba compuesto por los siguientes temas: *Infierno* (Anachena), *Pronto* (Nex Mormex), *Mi raza* (Los Panteras Negras), *De sudor y ternura*, (Lucybell), *Juntos* (Fixion), *Rap rock* (Fulano), *Soweto* (De Kiruza), *Mariana* (Duele), *Mundo dormilón* (Andrés Godoy y La Divina Paciencia), *La primera vez* (Los Tres), *Reflexiones* (Panzer), *Me siento bien* (Los Santos Dumont), *I rie* (Nyabhyngy), *La última amante* (Banda del Pequeño Vicio), *Cuando muere una botella* (Los Indices), *Ceremonia leal* (Arteknia), *El mejicano* (Mauricio Redolés), *Inmolation* (Massacre). Para mayor información revisar <http://www.musicapopular.cl/disco/con-el-corazon-aqui/>

²⁸ *Con el corazón aquí II* estaba compuesto por: *La muerte de mi hermano* (Banda ATR), *Flynt* (Madame Mim), *Síndrome Camboya* (Los Peores de Chile), *La muerte atada* (Malcorazón), *Cangrejo* (Cangrejo), *Piernas* (Amalia la Luna), *La magia de acá* (Mala Vida), *Súbete a mi nube* (Jeannette Pualuan), *El ser* (Kulto). Para mayor información revisar <http://www.musicapopular.cl/disco/con-el-corazon-aqui-ii/>

²⁹ Según Claudio Gutiérrez la banda ATR estaba compuesta para esta producción audiovisual era: Arlette Jequier de Fulano, Kid Latín de La Pozze Latina, Miguel Barriga de Sexual Democracia, Archie Frugone de

algunos integrantes de la ATR. La elección de dicha canción estaba sustentada en rendir un tributo a Los Mac's, quienes según la asociación, habían sido uno de los pioneros del rock chileno.

La mantención de la ATR empezó a ser más difícil en la medida en que pocas agrupaciones estaban tan comprometidas y por la dificultad de coordinar a los integrantes para la continuidad de la asociación. La falta de un apoyo económico constante para realizar nuevos proyectos empezó a desgastar la gestión que se tradujo en deserciones voluntarias al interior de las ATR (Gutiérrez, 2008). El impacto de la ATR es reconocido por Andrés Godoy, como integrante de la asociación, en un nivel simbólico en donde “desde su imagen, más que de su concreción logró crear un gran estímulo en las bandas comunales (...) Pensamos que era necesario apoyar con nuestra experiencia a las bandas emergentes” (Cabello, 2010).

En un nivel paralelo organizaciones de gobierno conocieron la existencia de una agrupación que nucleaba el mundo del rock chileno. Andrés Godoy y Claudio Narea, quienes se mantenían en la ATR mediante Tito Escárate, otro músico popular, toman contacto con Patricio González. González, que en ese tiempo trabajaba en la Dirección de Organizaciones Sociales (DOS) de la Secretaría General de Gobierno (SEGEOB), establece el vínculo desde la institucionalidad pública con la inquietud de apoyar a las bandas emergentes de los rockeros chilenos. En el discurso oficial sobre los orígenes de ER Andrés Godoy, Claudio Narea, Tito Escárate y Patricio González son reconocidos como el grupo fundador del programa, en donde tres de cuatro de sus integrantes eran músicos populares de trayectoria. Por tanto, la ATR, formada con el objetivo de reivindicar el rol hacia trabajadores del rock como gremio, frente a las dificultades de su continuidad, vio en el proyecto educativo de las ER una forma de concretar este propósito.

2.3.2 Formación musical estatal, itinerante y descentralizada (1994-2003)

La primera etapa del programa ER abarca los años 1994-2003. Este periodo está definido, desde una visión institucional, porque el eje de acción del programa estuvo abocado en el

Anachena, Alvaro Henríquez de Los Tres, Max Sieguel de Los Morton, Claudio Narea de Profetas y Frenéticos, Héctor Escárate de Los Cráneos, Alejandro Campos de Nex Mormex, Mauricio Redolés, Andrés Godoy, Rudy Wiedmayer y Francisco González de Lucybell (2008). Para visualizar el video revisar https://www.youtube.com/watch?v=bE-zZ_4EYLc

proyecto de formación musical para el músico popular. Con la disolución de la ATR a mediados del año 1994, los integrantes que aun formaban parte de la asociación (Andrés Godoy, Tito Escárte y Claudio Narea) pasan a trabajar en el proyecto de las ER. En un principio este programa dependió institucionalmente del financiamiento otorgado por la División de Cultura del MINEDUC y la DOS. La acogida por parte de la institucionalidad pública responde en que visualizaron que en este proyecto de participación cultural juvenil (Cabello, 2010). El financiamiento para realizar una escuela piloto es otorgado y finalmente son implementadas en 1995 tres Escuelas de Rock en comunas en donde ya se había desarrollado un trabajo con jóvenes: Conchalí, Estación Central y El Bosque.

La buena evaluación institucional que tienen estas escuelas piloto genera que el Estado financie para el año 1996 cuatro escuelas más. Con este nuevo voto de confianza los líderes el proyecto sienten que ese año ER se institucionaliza, puesto que el Estado “logró establecer que había una nueva forma de participación cultural en los jóvenes que era muy potente y que era un aporte al país, a la identidad del país” (Cabello, 2010). Así, ER genera un espacio que acoge y fomenta “un sonido de la periferia de las comunas” (González P., entrevista, 2018). El programa estaba dirigido a un público juvenil y de comunas periféricas, con lo cual ER representaba una manera de concertar varios de los lineamientos participación y acceso a la cultura de las políticas culturales de sustrato de posdictadura. Esto también es confirmado con la declaración en 1995 de la directora Jefa de Cultura del MINEDUC, Marcia Scantlebury, quien señala que con este proyecto hay una idea de democratización y participación cultural en donde se activa lo que tiene “que ver con las demandas de los jóvenes y estas demandas culturales tienen que ver con el rock, porque el rock evidentemente es lo que los jóvenes les gusta, los convoca y los expresa” (Donoso, 1995).

El modelo de trabajo que ER planteó, desde un inicio, fue el desarrollo de escuelas itinerantes y gratuitas de formación musical en comunas periféricas del país (CNCA, 2011; Godoy, entrevista, 2018; González P., entrevista, 2018). Estas características son un aspecto relevante de la metodología de trabajo de estos procesos de formación, ya que son elementos que permiten relevar cómo la preocupación estatal hacia la democratización cultural era traducida en la gratuidad y accesibilidad económica y territorial del programa. En este sentido, desde la

política cultural mediante ER, fue generado un acceso a un hacer musical a jóvenes sin ningún otro requisito más que la motivación por participar.

Antes de implementar una escuela de rock en una comuna el equipo de gestión realiza un trabajo territorial previo, para conocer cómo se establecen las relaciones y las necesidades de la comunidad. El próximo paso consistía en la realización de una convocatoria abierta a jóvenes que tuviesen algún proyecto de agrupación musical con temas originales. En el proceso de formación estas bandas participarían de esta instancia de aprendizaje voluntaria en base a talleres prácticos. En las primeras ER se realizaban talleres de instrumentos como: bajo, guitarra eléctrica, voz y batería, además del taller de Creación de Canciones y de Historia del Rock. La duración de las escuelas de rock en una comuna dependía del contexto, pero podía variar de uno a tres meses.

Uno de los aspectos en los cuales ER establece una continuidad con la ATR es que algunos de los miembros de esta asociación pasaron a ser los profesores que dictaban los talleres de formación. La convocatoria del equipo de formación estaba conformada en base a la trayectoria que poseían estos músicos populares como Claudio Narea, Florcita Motuda o Mauricio Redolés quienes compartían los conocimientos de su experiencia. Este perfil de los profesores de ER también funcionaba como un factor de motivación para que los jóvenes asistieran a las escuelas, pues serían impartidas por músicos reconocidos dentro del mundo de la música popular chilena.

Además de los talleres existían otras dos instancias formativas dentro de las ER. La primera eran las “tocatas” o presentaciones en vivo realizadas en el cierre de una escuela de rock con las bandas que participaban en el proceso de formación. Allí las agrupaciones tenían el espacio de poner en práctica y mostrar a su comunidad el trabajo que habían realizado, y a veces compartir el escenario con alguna banda reconocida. La segunda correspondía a la grabación de un tema. Con esta experiencia las mejores agrupaciones seleccionadas después de terminar una ER podrían tener la posibilidad de realizar el trabajo de un músico popular en un estudio.

Los ejemplos que he señalado responden a la implementación de las ER en comunas periféricas de Santiago. Con las evaluaciones institucionales positivas que se realizó al programa fue tomado este modelo de trabajo e implementado en comunas de diferentes regiones del

territorio nacional. Con esta nueva forma de trabajo ER también apelaba a la generación práctica de una política cultural descentralizada, en donde el carácter itinerante de las escuelas les permitió abordar este eje. Finalmente, para los líderes del proyecto el aspecto destacable de este programa reside en que su metodología de trabajo entrega: procesos de formación gratuitos con acceso a profesores de primer nivel, a grabar y a la difusión de las bandas (Cabello, 2010).

En esta primera etapa el foco de ER estuvo centrado en el aspecto formativo para la habilitación de nuevas bandas chilenas. A su vez, desde un enfoque de gestión territorial el programa generó una acogida a los “sonidos periféricos” mediante el contacto directo con organizaciones de base tales como juntas de vecinos, centros culturales y centros de desarrollo juvenil. La fecha de corte establecida en el 2003, desde la visión de los líderes de ER, responde a que en este periodo ellos visualizan una transformación en la escena del rock. En este argumento, ellos señalan que la escena del rock sufrió un desplazamiento desde la periferia al ambiente universitario, por tanto la acción del programa también sufrirá un giro en sus formas y objetivos de trabajo.

2.3.3 El giro hacia la difusión de la música popular chilena (2003-2010)

En la periodización oficial el año 2003 es una fecha para los líderes de ER que marca un punto de quiebre dentro de su historia institucional. Este cambio de la escena del rock en los diferentes testimonios revisados no se asocia a ningún hecho o coyuntura en específico que revele este desplazamiento. Sin embargo, el año 2004 se crea el CNCA. Este es un hecho que marca un acontecimiento que impacta a toda la institucionalidad cultural de posdictadura. Con esta centralización de la institucionalidad cultural en el CNCA, ER deja de depender de la DOS y la División de Cultura del MINEDUC y queda bajo el alero del Departamento de Ciudadanía y Cultura del consejo. Así, el nuevo lugar de ER en la institucionalidad cultural también tendrá un efecto en los nuevos objetivos de la definición del programa³⁰.

³⁰ Actualmente ER es un programa que tras la gestión del segundo gobierno de la presidenta Michelle Bachelet el ministro de cultura Ernesto Ottone, a cargo del CNCA, decide que el lugar de acción del

Con la creación del CNCA existió una intención por parte del aparato público de ir más allá en el tipo de colaboración que podía hacer con el mundo de arte en Chile. Con ese principio existieron dos espíritus programáticos de esta nueva institucionalidad. La primera respondía a la organización del financiamiento de los concursos públicos con el foco en la creación artística. La segunda estaba centrada en lo realizado por el Departamento de Ciudadanía y Cultura³¹:

“Este Departamento programático desarrolla iniciativas orientadas a la promoción de la participación de la ciudadanía en el campo cultural en un nivel comunitario, territorial y local. Dicho estímulo a la participación ciudadana en cultura se realiza mediante programas orientados a la mediación, gestión y educación artística para la población. Asimismo, su equipo se encarga de manera directa del apoyo a las manifestaciones de patrimonio cultural material e inmaterial del país” (Palominos, 2013).

En esta área de la institucionalidad cultural estatal existe un interés por generar una acción programática, más directa y sostenida que la entrega de recursos mediante los fondos concursables. Este tipo de apoyo lleva a afianzar ciertas redes de colaboración con el mundo de arte chileno y a su vez, busca generar un impacto social en la ciudadanía. Para el 2012 el Departamento de Ciudadanía y Cultura cuenta con diez programas que desde diferentes áreas buscan hacerse cargo de los objetivos propuestos. Estos son: Fomento del Desarrollo Cultural Local (FDCL), Elencos Estables, (Bafona y Orquesta de Cámara de Chile), Fomento al Arte en Educación (Acciona), Núcleo de Educación Artística, Fondo de Fomento al Arte en Educación (FAE), Patrimonio cultural, Centro de Extensión en Identidad y Patrimonio (Centex), el Festival de las Artes (FAV), Unidad de Gestión Interna y Escuelas de Rock (Quisefit, 2012)³².

proyecto poseía más coherencia que pasara a formar parte del Consejo de la Música en el año 2016 (Zúñiga, entrevista, 2018)

³¹ Desde su definición institucional del Departamento de Ciudadanía y Cultura tiene como fin: “generar, gestionar y ejecutar los programas culturales dirigidos a la ciudadanía, con énfasis en la afirmación de la identidad y la diversidad cultural del país; investigar, preservar, conservar y difundir el patrimonio cultural y rescate de la memoria; la educación para la apreciación de la cultura y la formación del espíritu reflexivo y crítico; así como velar por la igualdad en el acceso al arte, a los bienes culturales y por la participación democrática y autónoma de la ciudadanía en el desarrollo cultural del país (CNCA, 2013b en Palominos, 2013)”

³² Para revisar con mayor detención las áreas de acción y los objetivos programáticos de cada uno de estos programas revisar (Palominos, 2013; Quisefit, 2012).

En el lugar institucional de ER, dentro del Departamento de Ciudadanía y Cultura, son definidos los objetivos del programa desde la perspectiva oficial. Estos buscan fortalecer el patrimonio musical chileno a través del apoyo a la creación y formación de bandas y agrupaciones de rock chileno emergente con el fortalecimiento de la asociatividad cultural de los jóvenes, a través de la formación de públicos y la participación cultural descentralizada (Palominos, 2013, pág. 119). En este sentido, la visión de la acción del programa está definida en que “se espera llegar a ser capaz de gestionar y mantener plataformas de formación, difusión y visibilización en cada región, accediendo a redes de colaboración y asociatividad, de modo que los músicos desarrollen de manera independiente y autónoma su actividad” (CNCA, 2011, pág. 21).

En este periodo las ER como programa de la institucionalidad cultural pública señalan que para el año 2010 su objetivo general consistía en “Crear y producir procesos de formación y gestión artística, así como de difusión y visibilización de la producción de la música rock y popular nacional, fomentando el reconocimiento y creación cultural contenidas en estos géneros”. Para ello la acción específica estaría centrada en: i) gestionar espacios y plataformas para la difusión de bandas y creadores nacionales, ii) fortalecer capacidades técnicas y teóricas del rock y de la música popular (nacional) para el perfeccionamiento de los músicos y iii) desarrollar redes de asociatividad y comunidades artísticas (CNCA, 2011, pág. 41).

El financiamiento de ER se remitía principalmente al aporte estatal. Si bien, no cuento con los presupuestos anuales antes del año 2007, es posible observar que desde esta fecha en adelante ER centró su interés en el área de difusión, más que en el desarrollo de escuelas de formación. En específico, el presupuesto de ER el 2007 era de 35 millones de pesos, de los cuales un 85% se destina al componente *Difusión y acceso cultural*; el 2009 con un aumento en el presupuesto anual de 195% con 103 millones de pesos, un 62% se destina a difusión; el 2010 con un presupuesto de 121 millones de pesos un 62% se destina nuevamente al componente de difusión. Si bien, se reconoce que no se posee una panorámica general de los presupuestos

anuales de ER es posible trazar cómo la inyección presupuestaria fue en aumento escalado desde el 2007. Esta alza, según la información obtenida, se mantuvo hasta el año 2012³³.

En el manejo financiero ER también establecía una política de alianzas que generaban un aporte complementario a la subvención pública que recibía. Este apoyo de financiamiento externo estaba enfocado en recibir ayuda para los procesos de formación. Estos aportes no son en efectivo, sino que se establecen alianzas con universidades o establecimientos educacionales con el fin de obtener espacios para desarrollar talleres, el evento de cierre (tocata) de una escuela, o el traslado de bandas o solistas de los festivales gestionados por el programa. Estos aportes no han sido valorizados desde la institución, por lo cual no se cuenta con una estimación presupuestaria específica.

Con estos objetivos el foco de trabajo de ER se amplió. El eje de gestión del programa ya no estaba centrado solo en los procesos de formación, sino que también en constituirse en una plataforma de difusión de la música popular nacional. El crecimiento en los objetivos de trabajo de ER también redundó en una ampliación de las áreas del programa y de su equipo de gestión. Así, en el 2010 las ER están conformadas por un equipo de profesionales que están repartidos en dos componentes: 1) formación y 2) difusión y visibilización. Cada una de estas áreas posee un coordinador los que a su vez son supervisados por el director del programa.

El objetivo del componente de formación es “reconocer y desarrollar las capacidades de creación, autogestión y asociatividad en jóvenes creadores del rock chileno, a partir de procesos de formación en los que se desarrollan talleres y clases magistrales que contemplan los requerimientos de la escena musical local, y que son impartidos por connotados músicos, gestores y productores nacionales.” (CNCA, 2011, pág. 46). El coordinador de esta área desde el 2009 es Cristian Zúñiga, quien actualmente se desempeña en el mismo cargo. Zúñiga es quien debe coordinar el trabajo con el equipo de apoyo externo -el staff de profesores músicos, gestores musicales y el staff de productores musicales- y el equipo de apoyo interno – director y coordinador de difusión de ER y la encargada del Departamento de Ciudadanía y Cultura-.

³³ Para el 2011 ER contó con un financiamiento anual de 150 millones y el 2012 de \$152.449.000 según información obtenida a partir de una comunicación personal con Adrien Quisefit quien trabajó como administrador público en el Departamento de Ciudadanía y Cultura entre los años 2010-2012.

El componente de formación también experimentó un cambio en este nuevo periodo. Con esta transformación de la escena del rock, por ejemplo los talleres que realizan en ER ya no poseen talleres de instrumento, “porque hoy día la gente sigue muchos tutoriales de internet y hay otros recursos. La formación en música chilena popular se ha extendido, ya no es un fenómeno tan aislado” (González P., entrevista, 2018). En este sentido, el componente de formación trabaja en dos vías. La primera es de la formación artística a través de las “Escuelas de Rock” y la segunda es de formación en gestión musical a través de las “Escuelas de Manager” o el “Taller de producción musical”.

El objetivo de las “Escuelas de Rock” es “fortalecer y apoyar la formación musical y el trabajo artístico de bandas y músicos emergentes de comunas y regiones de Chile, dando énfasis al desarrollo y trabajo de Producción Musical” (CNCA, 2011, pág. 61). En estas escuelas se desarrollan talleres prácticos y teóricos. En el proceso de implementación se pueden realizar cuatro a cinco talleres dependiendo de las necesidades y formación previa de los beneficiarios en una comuna. Existen talleres que se realizan siempre como el Taller de historia del Rock chileno, Taller de Producción musical, Taller de sonido; y otros que dependiendo de las necesidades del contexto se deciden implementar o no como el Taller de Gestión, Taller de Voz y Taller de Canción. Estos talleres, al igual que en el periodo anterior, son impartidos por profesores-músicos, gestores o productores reconocidos dentro del mundo de la música popular. Por otra parte también está la realización de clases magistrales que tienen por finalidad transmitir experiencias de músicos e intérpretes de gran connotación y reconocida trayectoria en el campo de la música, la producción y la gestión.

Otros hitos que forman parte del proceso formativo de las Escuelas de Rock y que se mantienen del periodo anterior son las tocatas como el evento de finalización. En este nuevo periodo, debido a este auge en el área de difusión, tras la realización de la presentación en vivo de cada escuela de rock se seleccionan a bandas ganadoras. Estas agrupaciones grabarán en el disco compilatorio de ER y además se presentarán en vivo en los festivales masivos que el programa gestiona.

Las Escuelas de Manager tienen por objetivo “formar personas que se dediquen a la gestión de las bandas. Esto frente a un contexto nacional de creciente profesionalización de una

industria musical cada vez más grande y la ausencia de roles bien definidos” (CNCA, 2011). En estas escuelas se desarrollan clases teóricas y talleres prácticos. En la etapa de finalización los estudiantes deben planificar y diseñar un evento en donde podrán aplicar los contenidos aprendidos. El Taller de producción consiste en “asesorar y guiar a través de diversas herramientas y técnicas de producción musical, a los beneficiarios seleccionados de las Escuelas de Rock, apoyando los procesos creativos y de composición de bandas y solistas en sus trabajos musicales desarrollados en los talleres de voz y canción” (CNCA, 2011). En esta instancia realizan asesorías a las agrupaciones ganadoras de los procesos formativos de las Escuelas de Rock para el proceso de grabación y preparación de las bandas seleccionadas que tocarán en Rockódromo.

El objetivo del componente de difusión y visibilización es “crear y ser una plataforma de difusión y visibilización del rock chileno, hacia públicos, audiencias y medios de comunicación” (CNCA, 2011, pág. 96). La organización de este componente está a cargo de la coordinación para el año 2010 de Fernando Costa. Allí el trabajo de esta área se divide en dos plataformas: 1) Comunicación y 2) Festivales. La plataforma de comunicación se encarga de las acciones dirigidas a audiencias y de la gestión de los medios de prensa, para lo cual se debe coordinar con el Departamento de Comunicaciones del CNCA. Además cuenta con Jorge Cabello encargado audiovisual para la elaboración de archivos audiovisuales del programa. Esta acción se realiza con una difusión dirigida a: los medios de prensa a través de la difusión en prensa y el boletín digital, las audiencias mediante programas radiales, las plataformas web y las redes sociales, y con la producción de archivos sonoros y audiovisuales.

La plataforma de festivales está encargada de gestionar los encuentros dirigidos a públicos presenciales, y debido a la complejidad de la tarea requiere la participación de todos los profesionales de la escuela en la planificación. Estos eventos también cuentan con la presencia de Rafael Bravo quien es el productor de los festivales. El objetivo de esta plataforma consiste en “crear y ser una plataforma de difusión del rock chileno” (CNCA, 2011, pág. 96). Rockódromo (2004) y Rock Carnaza (2007) son los festivales principales que ER ha desarrollado en esta segunda etapa. Este es un aspecto relevante desarrollado por ER que incide en la dinámica del mundo de la música chilena.

Rockódromo se instala como el primer festival de rock masivo desarrollado tras la vuelta a la democracia (González P., 2018). En esta instancia participan músicos y agrupaciones de trayectoria junto con músicos emergentes de todo el país que participaron de las Escuelas de Rock (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], 2017). Las primeras versiones del Rockódromo hasta el 2008 fueron dentro de la programación de los Carnavales Culturales en Valparaíso y ocuparon como escenario diferentes lugares de la ciudad como el Centro cultural Ex Cárcel de Valparaíso (2004-2006), el estadio de Playa Ancha (2007) y el Muelle Barón como escenario central (2008-2011)³⁴ (El Martutino, 2011; Portal de Arte, 2004; Random, 2016). Entre los artistas de trayectoria que se han presentado en Rockódromo son: Chanco en Piedra, Nano Stern, Pascuala Ilabaca, La Patogallina, Santo Barrio, Manuel García, Camila Moreno, Congreso, entre otros³⁵.

Por su parte, la plataforma de festivales también ejerce un apoyo al componente de formación en la producción de los encuentros de cierre de las Escuelas de Rock. Tras la finalización de estas escuelas las bandas seleccionadas pueden participar en estos festivales nacionales como parte de su proceso de formación. Además, dentro del proyecto de formación de ER, buscan que en el largo plazo cada región o comuna sea capaz de gestionar un festival propio en relación a su identidad local. El desarrollo de estos festivales regionales activa en el 2017 una red de dieciséis festivales habilitados por el trabajo del programa (Zúñiga, entrevista, 2018)³⁶.

Finalmente, este cambio de eje de las ER dirigido hacia el área de la difusión del rock y la música popular estuvo mediado por el cambio de la escena del rock y las implicancias del nuevo lugar institucional del programa dentro del CNCA. Los fundadores de ER Tito Escárate, Andrés

³⁴ Para el 2018 Rockódromo tiene cuatro días de extensión con distintas actividades y produce diferentes escenarios en la misma ciudad (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2017).

³⁵ Para tener una referencia más profunda de quiénes son los artistas que convoca ER en Rockódromo revisar el archivo audiovisual de su canal de youtube: <https://www.youtube.com/user/escuelasderock>

³⁶ Para el año 2017 la Red Nacional de Festivales está constituida por los festivales regionales: *Chinchorro sin Fronteras* (Arica), *Wilka Irasu* (Iquique), *Alicanto* (Antofagasta), *Lickanloa* (Calama), *Festival de Marga-Marga* (Quilpué), *MASA* (Región Metropolitana), *Pablo de Rokha* (Talca), *Son del Biobío* (Concepción), *Canto a la Chillaneja* (Chillán), *Marea Rock* (Valdivia), Desde *el Ruido Austral* (Punta Arenas); junto a los festivales de trayectoria: *Festival Migrantes*, *Festival de Arte y Cultura Urbana*, *Temporales musicales*, el festival *Carnaza* y *Rockódromo* en Valparaíso (CNCA, 2017) (<http://escuelasderock.cultura.gob.cl/>)

Godoy, Claudio Narea y Patricio González por diferentes motivos han ido alejándose del proyecto o asumiendo otros roles. Claudio Narea desde la década de los 2000 no ha tenido mucho contacto con el programa. Héctor Escárte realiza su labor como profesor en las Escuelas de formación. Por su parte Andrés Godoy, quien fue el primer director del programa, considera que estas nuevas directrices no se alineaban tanto con el espíritu original de ER, sino que buscaron relevar el espectáculo musical más que el ámbito de formación y el apoyo a la valorización del trabajo del músico (Godoy, entrevista, 2018). Esta visión de Godoy redundó en que dejó la dirección de ER aproximadamente el 2007 y asume Patricio González como nuevo director. Godoy por su parte siguió vinculado a las ER pero asumiendo el rol de profesor.

Lo expuesto es una descripción de la historia y el funcionamiento del programa ER tanto en su componente de formación como de difusión. Con este panorama y de acuerdo a los objetivos de la investigación los siguientes capítulos estarán centrados solo en el análisis del proyecto educativo de ER. En este sentido, se busca relevar desde un enfoque cualitativo la contribución de ER como instancia educativa, que al estar financiada por el estado, sus propósitos abogaron en generar un impacto artístico y social.

CAPÍTULO 3

EDUCACIÓN MUSICAL COMUNITARIA: CONTRIBUCIÓN SOCIAL DEL PROYECTO FORMATIVO DE LAS ESCUELAS DE ROCK

En el contexto de posdictadura, la reinstauración del régimen democrático constituyó un desafío político que atravesó diferentes ámbitos de la sociedad chilena. Esta experimentó una desarticulación del protagonismo y representatividad de las organizaciones colectivas con base social (Salazar & Pinto, 2014b). Frente a esto la juventud emerge como un actor social relevante para la recomposición de los vínculos organizacionales, pero reconfigurada a los nuevos tiempos del desencanto: fuera de la lógica institucionalizada y dispersa en diferentes redes, y grupos que se juntan por diferentes intereses (Salazar & Pinto, 2014c). En este escenario las políticas culturales buscaban hacer su aporte desde el foco democratizador, en donde las artes y la cultura se posicionaban como un medio para instaurar una ciudadanía cultural, a partir de la cual se esperaba reconstituir la base social colaborativa desarmada tras la dictadura.

El proyecto educativo de las ER es un programa que logra concitar un espacio para el aprendizaje de la música popular alternativo a otros proyectos de educación musical en el Chile de posdictadura. El foco del capítulo está en analizar cómo ER, en su proyecto de formación para el músico popular, articula nuevas relaciones de cooperación a nivel social. Así, propongo que ER acoge las prácticas informales de aprendizaje del músico popular constituyéndose en una instancia de educación musical no formal. ER al ser un proyecto de educación musical no formal asume, en un nivel más específico, un eje de trabajo comunitario, con el fin de hacer frente al panorama de la desarticulación de las organizaciones colectivas. El aporte del proyecto de formación musical comunitario reside en que generó nuevos vínculos de colaboración entre los músicos populares en el contexto de posdictadura. El sostener que el ER es una instancia de formación musical comunitaria implica posicionar que sus objetivos educativos iban más allá de lo artístico, ya que existía una preocupación por parte de los líderes del programa de hacerse cargo de ciertas problemáticas sociales del periodo.

El capítulo está organizado en dos secciones. En la primera la preocupación radica en demostrar que ER articula una instancia de formación musical no formal. En este sentido, analizo cómo los lineamientos de la educación no formal generan un espacio de aprendizaje altamente

contextualizado. Allí los contenidos de aprendizaje surgen de las necesidades del grupo, con el fin de estimular una participación voluntaria para generar un aprendizaje musical permanente. Con la mayor flexibilidad que otorga este ambiente de aprendizaje no formal ER acoge las prácticas informales de aprendizaje de los músicos populares y los valores y actitudes asociados a ellas.

En la segunda sección, estudio el proyecto de música comunitaria de ER, que es ejemplo de una instancia de educación no formal. Allí, analizo cómo en un primer momento la acción de ER estuvo centrada en la creación de una nueva escena de músicos populares para establecer prácticas de sociabilidad colaborativas en el mundo de la música popular. Cuestión que se evidencia por una parte en el tipo de relación horizontal que los músicos chilenos de trayectoria, al asumir un rol de facilitadores, crearon con los participantes de ER. Por otra, en la búsqueda de una gestión de identidades musicales que respondieran a la especificidad territorial en donde era implementado el programa.

La metodología de investigación aplicada para este capítulo está basada en un análisis cualitativo sobre la experiencia de quienes fueron parte de los procesos de formación de ER. De esta forma, las fuentes orales recabadas de los tres perfiles de entrevistados (líderes de ER, músicos- profesores y beneficiarios) ocupan un lugar central para la visibilización de las prácticas musicales desarrolladas en esta instancia de educación musical no formal y de la articulación de las relaciones sociales de cooperación entre los músicos populares. Así, el foco de las preguntas realizadas a los beneficiarios y profesores estuvieron centradas en las motivaciones de su participación y qué impacto generó en sus vidas o carreras como músicos el paso por las ER. A su vez, las interrogantes planteadas a los líderes del programa radicarón en profundizar en ciertos conceptos de los objetivos declarados en la documentación oficial del proyecto. Además incluí como fuentes orales a la discusión los relatos de profesores y líderes de ER que eran parte de otros estudios y material institucional.

3.1 Escuelas de Rock como instancia de aprendizaje musical no formal para los músicos populares

Las líneas de trabajo para la formación del músico popular muchas veces han querido establecer un paralelo al modelo de educación musical establecido por la música académica³⁷. *How Popular Musicians Learn* de Lucy Green, es un libro que busca desafiar esta premisa y demostrar que el aprendizaje musical de los músicos populares se desarrolla de otra manera y muchas veces fuera de los espacios de educación formal. El relevar cómo los músicos populares aprenden visibiliza el aporte, a nivel pedagógico, que las prácticas de aprendizaje informales de los músicos populares pueden generar en nuevas formas de apertura del modelo tradicional de la educación musical formal. Green señala que la contribución, en esta manera de repensar la formación musical, no solo sería para la formación profesional de músicos, sino que también con el fin de instalar en las personas, incluso de quienes no asuman la música como fuente laboral, una práctica musical de aprendizaje permanente (2002).

Lee Higgins sostiene que la educación musical no formal, que ocupa un lugar intermedio entre la educación formal y el aprendizaje informal, es una instancia educativa altamente contextualizada. En el proceso de generar aprendizajes musicales las preocupaciones e intereses de quienes aprenden son fundamentales en este tipo de formación, pues los objetivos a trabajar son establecidos mediante una negociación constante entre los estudiantes con los líderes o facilitadores (Higgins, 2015). La participación voluntaria es otra de las características de los espacios de educación no formal, por lo cual la autonomía para generar procesos de aprendizaje tanto en los mentores como en los aprendices es un aspecto central en estas instancias de formación musical (Mok, 2011).

En el contexto chileno de la década de los 90' el proyecto educativo de las ER genera un espacio para la formación de los músicos populares (González J. P., 2007). La relación educativa establecida en este programa estaba constituida por la participación de músicos populares, con

³⁷ Por ejemplo en el caso de la cultura occidental Berklee College of Music de Boston es un referente en la formación de músicos populares que busca establecer ciertos parámetros de similitud con los métodos de enseñanza de la educación musical formal de la música clásica (González J. P., 2007).

trayectoria en el mundo de la música popular chilena, y los jóvenes, de distintas comunas de Chile, que acudían voluntariamente para participar en ER. En base a la perspectiva de Green y Higgins, el objetivo de esta sección consiste en demostrar cómo ER constituye una instancia de educación musical no formal para el músico popular. De esta forma, ER al ser un espacio educativo no formal acoge las prácticas informales con las cuales los músicos populares aprenden, con el fin de reconocer los conocimientos que poseían los músicos chilenos y proyectarlos hacia los jóvenes que no tenían acceso a una formación musical.

Patricio González (entrevista, 2018), miembro fundador del programa y actual director de las ER, entiende lo desarrollado por este proyecto como:

Procesos de formación en cultura musical chilena. Claro que puede tener acentuaciones durante las distintas etapas. Una etapa más artística, de repente una etapa más técnica, de repente una etapa más enfocada a gestión. También porque nosotros, no sé si Cristian te contó, nosotros hacemos evaluaciones después de las distintas y eso nos van informando los chicos cuáles son los intereses: qué quieren, para dónde van ¿cachay? Nosotros siempre estamos escuchando lo que están diciendo los alumnos.

En este sentido, es interesante relevar que si bien él no utiliza la denominación de educación no formal, cuando describe el quehacer formativo de ER da cuenta precisamente de las características de este enfoque. Esto es observable en la amplitud de la perspectiva con la que se concibe la formación musical que considera un nivel técnico, artístico y de gestión. Los diferentes ámbitos son materializados en espacios de aprendizaje que van más allá de lo artístico, como la Escuela de Manager o el Taller de Producción Musical (CNCA, 2011; Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018).

Lo señalado por González también remite a la importancia de la contextualización para el desarrollo de las ER. Las decisiones tomadas por los líderes del proyecto sobre qué talleres y qué tipo de escuela se va a desarrollar en ese lugar emerge de acuerdo al análisis previo del territorio donde van a implementar los procesos de formación (CNCA, 2011). Esto se vincula con otro aspecto central de la educación no formal, enfocada en el trabajo de ciertos factores contextuales para desarrollar el proceso de aprendizaje de acuerdo a las necesidades de las comunidades en las cuales se imparte. Higgins sostiene que los educadores no formales ponen énfasis en una perspectiva de enseñanza “desde abajo” para trabajar en torno a la inclusión,

participación, la relevancia de la experiencia personalizada de aprendizaje y con un entendimiento de que el trabajo puede tener un impacto más allá del contenido en sí mismo (2015). A su vez, la caracterización de Higgins permite visualizar la importancia que poseen las retroalimentaciones que hacen los participantes sobre los procesos formativos, según lo señalado por González, en la definición de las proyecciones de las escuelas que se van a implementar.

Otro punto relevante señalado por Higgins alude al valor de la experiencia personal dentro del contexto de aprendizaje no formal, elemento que también es desarrollado por ER. En las entrevistas cuando pregunté a los estudiantes de ER sobre los talleres en los cuales participaron, más que acordarse de los nombres de ellos cada uno me relataba las experiencias personales de aprendizaje que habían tenido y que consideraron importantes para su desarrollo posterior como músicos. Por ejemplo, Marcela Parra (entrevista, 2018) -quien participó en las Escuelas de Rock implementadas en Temuco en 1997 y que actualmente se desempeña como cantautora e investigadora en artes visuales - señala:

[Eran clases] teóricas, de instrumento y de creación. Y bueno en ese sentido como el aporte de las ER funcionaba en distintas direcciones porque por un lado fue como tener alguien que dirigiera tu trabajo y te pusiera a tocar y dijera “oye pero qué onda con esta letra. Esa frase cebolla que tirai no puede ser o esta parte es fome” Como en tu cara y también como ayudándote a encontrar soluciones y cómo mejorar tu trabajo, era algo súper nuevo para nosotros.

El aprender haciendo es otro aspecto que es característico de la educación no formal, que depende de un profundo proceso reflexivo en y sobre la acción (Higgins, 2015). Este aspecto permite relevar otra práctica educativa trabajada en los procesos de formación artística de las ER. Las escuelas de formación musical desarrollan sus procesos de aprendizaje implementando talleres y charlas magistrales y una vez finalizada esta etapa en una comuna se realiza un concierto de cierre. En las entrevistas los participantes recogen que la experiencia de tocar en vivo es relevante con este lineamiento del aprender haciendo como parte de su proceso de aprendizaje. Esta visión queda manifestada en el relato de Sergio Lagos (entrevista, 2018), sobre la tocata de cierre de ER:

Nos sentíamos súper importantes y pa’ otros claro, era la primera vez tocando en un escenario. Y eso es indudable que pa’ un músico es importante, porque

todo músico sabe que es en la cancha donde se ven los gallos –un dicho súper antiguo pero por algo- en las tablas se ve realmente si es el oficio de músico, si no es pa esto o no. Y pa' varios fue primera vez pararse ahí, sentir esa energía que es única.

Sergio fue participante de las ER el año 1998 y 1999 en Temuco, posteriormente estudió sociología pero nunca ejerció su carrera, ya que de manera paralela, sin contar con estudios musicales formales, forjó de manera autónoma su carrera como músico popular en la cual se desempeña en la actualidad. En su relato es posible constatar el lineamiento del aprender haciendo de manera concreta en el concierto gestionado por ER como cierre de los procesos de formación. Además, esta actividad estaba instalada como un factor motivador del aprendizaje puesto que, ER después del concierto final en las comunas realizaba una selección de ciertas bandas para grabar en un estudio, durante el primer periodo de su historia. Desde el 2004 en adelante estas bandas seleccionadas además de grabar podían participar en algunos de los festivales masivos que ER gestionaba como Rockódromo o Rock Carnaza. Estos eventos en vivo representan una situación similar a la anterior, como proceso de aprendizaje musical, pero a una escala de producción de mayor impacto, pues los grupos se enfrentaban a un público mayor y compartirán escenario con músicos de mayor experiencia como señala una profesora de las ER:

Además se hace con un concurso, entonces quedar, es como esto va por aquí, no es una cosa al tuntún, hay un concurso y son ene los que se presentaron y hay tantos finalistas, que esté la motivación que algunos van a ir a tocar al rockodromo que es un escenario oficial. Eso les significa estar con otros músicos, con músicos que ellos admiran, de los que conocen, de otros tendrán cosas que aprender, con un mundo más diverso que el que quizás ellos tienen en su localidad. Pero al final tiene las mismas limitantes y los mismos vicios, eso es súper importante, porque uno no va desde la panacea, va desde la realidad, de una realidad (CNCA, 2011, pág. 35).

La evaluación positiva de la experiencia de tocar en vivo es un factor motivador para el proceso de aprendizaje desde la práctica, como sostiene Sergio (entrevista, 2018):

¿Tú dices las actividades como tocatas o cosas así? Yo creo que es lo principal, debería ser lo principal porque, sí los talleres igual pero en el fondo los músicos siempre aprenden más con la práctica, encuentro yo y sí po es motivador. Yo creo que eso es lo principal para muchos. Lo que te motiva es la posibilidad de tocar en vivo o simplemente compartir con otros músicos también, aprender de otros músicos o compartir con otros músicos que uno admira también ese yo creo que es “la ganada” de que hagan actividades así, es como la motivación.

En esta preocupación por la formación artística musical González, Cristian Zuñiga – coordinador de formación de ER desde el año 2009- y Andrés Godoy- exdirector de ER- señalaban que no se basaron en algún método en específico para guiar el proceso de aprendizaje, sino que más bien se basó en la experiencia y la experticia de los músicos populares chilenos que asumían el rol de profesores en los talleres. A pesar, de ser una instancia de formación sin un referente teórico claro, la reflexión en y sobre la acción que desarrollaron los líderes de ER de su propia experiencia en este espacio de educación musical (Godoy, entrevista, 2018), redundó en acoger, como ejes de trabajo en sus talleres, las prácticas de aprendizaje informal de los músicos populares.

3.1.1 Prácticas informales de aprendizaje del músico popular

Las prácticas informales de aprendizaje del músico popular son una serie de enfoques con los cuales los músicos de manera autónoma buscan adquirir habilidades musicales. Estas prácticas, a diferencia de un método, muchas veces no son internalizadas conscientemente por los mismos músicos como acciones para lograr un aprendizaje musical, ya sea por resguardar la autenticidad de la música popular o por la subestimación de los músicos de sus propios procesos de aprendizaje (Green, 2002). En esta perspectiva, ER acoge en sus directrices de trabajo ciertas prácticas informales de aprendizaje del músico popular y las fomenta dentro de este espacio de educación no formal. Así, ER viene a constituirse como una instancia de formación que busca generar acercamientos en diferentes niveles de interés hacia la práctica musical.

Dentro de las prácticas informales a través de las cuales los músicos populares aprenden son el aprendizaje dirigido por pares y el aprendizaje grupal. El aprendizaje dirigido por pares alude a la enseñanza explícita por una o más personas por un par; mientras que el aprendizaje grupal, refiere a una interacción entre pares pero en ausencia de cualquier enseñanza. Estas dos formas de aprendizaje son un eje fundamental de lo trabajado en las instancias de formación de las ER, en donde la conversación posee un rol clave en el aprendizaje del músico popular. La razón de ello se sostiene en que la mayoría de los talleres impartidos en ER son para sacar adelante un proyecto de banda musical, por lo cual el aprendizaje grupal es la premisa desde la

cual se trabaja. El aprendizaje dirigido por un par es posible proyectarlo al caso de ER en su funcionamiento en el tipo de relación que establecen los músicos populares con los beneficiarios, en donde muchas veces los profesores no se posicionan desde un lugar de jerarquía, si no que van sugiriendo en el proceso de edición como si fueran “uno más” de la banda.

En las entrevistas algunos participantes señalan que en este proceso muchas veces los profesores cumplían la función de un editor del grupo musical (Keko Yoma, entrevista, 2018; Osorio, entrevista, 2018). Rodrigo Osorio, beneficiario del programa ER desarrollado en Conchalí en 1995 y que actualmente es el vocalista de la banda Sinergia, desde su experiencia explica cómo este proceso de aprendizaje se relacionaba con este enfoque. Así, Rodrigo (Osorio, entrevista, 2018) menciona que ER funcionaba desde la lógica de una gran banda con sus participantes:

Yo me he dado cuenta que a través de las bandas también se produce como un proceso de selección natural que cuando tú, cuando ese mismo artista hace una carrera solista como dice “bueno ya ahora soy libre, llego y tiro de todo”. Y cuando ese artista formaba parte de una banda el filtraje es complicado porque no te tiene que gustar solamente a ti, sino que le tiene que gustar a todos. Como tiene que gustarle a todos te terminas quedando con cuestiones mejores. . . . En el fondo yo creo que eso se reproduce a nivel de las Escuelas de Rock. En el sentido de que te den los tips, te van dando la orientación respecto de cómo se limpia. Porque uno solo crea, crea y ese proceso tiene que ser súper libre pero el momento ya cuando viene el proceso cuajado o la filtración ahí tiene que haber un tercero. Te tiene que decir mira, yo creo que esta cosa va por ahí.

Otro elemento importante que menciona Green en el aprendizaje del músico popular son las *technicalities*. Para Green estas son el conocimiento necesario para entender la relación de la pieza musical con un universo más complejo en relación al estilo, género o historia. Usualmente este tipo de conocimiento los músicos populares lo obtienen como parte de su proceso de aprendizaje informal. Sin embargo, para el proyecto de ER este es un aspecto que es fundamental también para situar y relevar el repertorio del rock nacional como está declarado en los objetivos institucionales del programa. Rodrigo (Osorio, entrevista, 2018) señala que este tipo de formación también fue un aporte en su proceso de aprendizaje:

Entonces ahí segunda gran formación: Claudio Narea, que me decía un poco siempre hay que mirar más hacia el pasado que hacia el futuro o al presente. O sea está bien escuchar lo que uno, suena ahora pero es muy valioso escuchar el

pasado porque ahí generalmente como todo en la vida, son pocas veces la que se inventa la pólvora y uno puede estar creando. Más que inventar la pólvora, crear sobre lo existente algo nuevo y eso ayuda escuchar pa atrás.

En síntesis, es posible observar cómo ER plantea esta concepción de la formación musical del músico popular desde esta instancia no formal, en donde las motivaciones de los estudiantes trazan los objetivos de aprendizaje “desde abajo”. En esta propuesta de aprendizaje, altamente contextualizada, los estudiantes reconocen el impacto positivo de ciertas prácticas de aprendizaje como la importancia de generar espacios de conciertos desde el lineamiento del aprender haciendo. Además, es posible visualizar en la experiencia de los beneficiarios cómo ER trabaja en estos ejes en relación a las prácticas informales del aprendizaje musical señaladas por Green. De ellas, están presentes en los procesos de formación de las ER el desarrollo del aprendizaje grupal, el aprendizaje dirigido por pares y la enseñanza de las *technicalities* como la historia del rock chileno.

3.1.2 Actitudes y valores para el aprendizaje de la música popular

Las prácticas informales de aprendizaje de los músicos populares están relacionadas con ciertas actitudes y valores de los músicos que surgen de su vínculo con el mundo de la música popular. Un aspecto que permea la forma en que aprenden los músicos populares es el rol que cumple la fama de los artistas o bandas. Este es un factor relevante en el proceso de aprendizaje pues, muchas veces los músicos jóvenes tienen esto en mente como una meta a seguir o expectativa de vida. Además, desde el lugar del fan, el estrellato de un músico que admiran opera como un agente motivador para el desarrollo de su práctica musical.

El rol de la fama de un músico en el aprendizaje de la música popular también es un aspecto que está presente en el proyecto educativo de las ER. Los talleres y charlas magistrales impartidos por este programa son realizados en su mayoría por músicos que tienen un recorrido artístico validado por el mundo de la música popular chilena³⁸. Esto redunda en trabajar el eje

³⁸ Por ejemplo los profesores, que son músicos populares, que para el 2018 forman parte de los procesos de formación de las ER, según lo consignado en su página web oficial son: Joe Vasconcellos, Jaime Concha (Juana Fe), Pedro Foncea (De Kiruza), Pascuala Ilabaca, Bruno Godoy (Sinergia), Ana Tijoux, Denise y Carlos

de la motivación para la activación de los procesos de aprendizaje, cuestión que fue considerada por todos los entrevistados como un aspecto relevante de su experiencia en ER. En específico Franco Palavecino (entrevista, 2018), estudiante de los procesos de ER en Melipilla el año 2000 que actualmente mantiene su práctica musical como aficionado, sostiene en el relato de su experiencia que la llegada de ER con estos profesores-músicos fue importante en su proceso de aprendizaje:

Y cuando llegaron las escuelas de Rock a Melipilla igual fue para nosotros provincianos. Bueno para nosotros igual, ya no tan provincianos porque ya habíamos ido a Santiago y cachábamos algo. Pero fue bacán la llegada de las Escuelas de Rock, porque aparte de lo que costaba en ese tiempo hacer música, que llegaran personas de afuera y que fueran como referentes como de cierta manera en la música a hacerte clases a ti como cualquier otro mortal fue como genial ¿cachay? Hubo mucho aprendizaje, cada profe que tenía como su taller distinto. Me acuerdo que como que Flor Motuda era un taller de creatividad y nos había como ejercicios como para componer y no sé po, después el Claudio Narea era como historia del rock. Hacía una cronología de todo el rock desde el inicio, de los negros en adelante y todo eso.

Además, este elemento de la fama dentro de las ER ayudaba a consolidar ciertos procesos de aprendizaje, desde la conversación informal, en donde estos músicos-profesores compartían las experiencias de su recorrido como trabajadores de la música. En este sentido, contar con músicos referentes del mundo de la música popular otorgaba legitimidad al discurso de enseñanza que el profesor comparte en esta instancia de formación musical no formal. Al respecto Manuel Sánchez (entrevista, 2018) - quien es un referente en Chile de la comunidad de payadores y que ha participado como profesor de varios procesos de ER y se ha presentado en los festivales masivos gestionados por el programa- comenta:

Además el contacto directo con los músicos que ellos admiraban o admiran ¿cachay? Conocer a la persona, al tipo que te da un consejo, que no solamente te enseña lo técnico, sino que te dice cómo armar un concierto, cómo acceder a los espacios, cómo promocionar tus cosas, que te dan pautas y que te muestran de cierta forma un camino o una ventana para mirar un poco más allá, pa avanzar en el proceso creativo.

Corales (Agua Turbia), Angelo Pierattini, Héctor Escárate, Francisco Sazo (Congreso), Flor Motuda, Claudio Narea. Para mayor información sobre estos músicos profesores revisar: <http://escuelasderock.cultura.gob.cl/profesores/>

La fama como fundamento de la validez del discurso de enseñanza del profesor, queda también manifestada en la experiencia de los mismos estudiantes de ER. Sergio (entrevista, 2018) destaca la fama del profesor como un aspecto clave dentro de su proceso de aprendizaje:

Pero en realidad lo que más me marcó a mí, así en lo personal fue el taller del Florcita Motuda Me acuerdo que él venía justo de la semana antes ya de grabar con un tema que se llamaba *Fin de siglo*. Entonces, lo que más me impresionaba a mí era un gallo, este gallo acaba de ganar un festival, uno de los festivales más importantes a nivel mundial o latinoamericano y ahora está aquí y me sale a... súper humilde, con cabros así de Temuco y de partida eso ya me pareció increíble.

En lo expresado por Sergio, también es posible visualizar de manera implícita cómo emergen estos vínculos de cooperación dentro del contexto educativo no formal. Florcita Motuda, un músico con experiencia, desde su lugar de reconocimiento por parte del mundo de la música popular chilena va a compartir la experiencia de su recorrido como músico en un taller. No obstante, según la apreciación de Franco, no lo hace validándose desde su cualidad de fama, sino que desde el lugar de la humildad a pesar de ser recientemente reconocido. Este hecho es una cuestión que impacta positivamente en Franco como participante de los procesos de formación de las ER. La relación social de apoyo articulada entre beneficiarios y músicos profesores será analizada en profundidad en la siguiente sección del capítulo desde la perspectiva de la música comunitaria.

El pasarlo bien mediante la actividad musical es algo que no se releva tanto en el contexto de aprendizaje de la música clásica o académica, que está más enfocada en suprimir el error y el desarrollo de habilidades musicales para generar el sonido ideal. En el mundo de la música popular un eje fundamental reside en el disfrute de hacer música, lo que sustenta el involucramiento de los jóvenes con la práctica musical. Este placer también viene acompañado por la importancia del rol de la amistad en las relaciones articuladas mediante la práctica musical³⁹ como otro factor importante que incide en el aprendizaje del músico popular. Así,

³⁹ Lucy Green identifica que para el contexto de aprendizaje de la música popular en occidente los jóvenes, en general, no están rodeados por una comunidad de adultos de la cual observen su práctica como músicos populares. Por tanto, la comunidad de práctica para los músicos jóvenes es su comunidad de pares más que “master- musicians” o adultos con mejores habilidades (Green, 2002, pág. 16).

desde el disfrute y la amistad, se genera un espacio propicio para el proceso de aprendizaje del músico mediado por el diálogo y la pérdida del miedo al error. ER desarrolló una metodología de trabajo, desde la práctica educativa, en donde estos valores para el aprendizaje del músico popular son trascendentales dentro de esta instancia formativa.

Si bien, dentro de los objetivos del programa un eje está centrado en la profesionalización del músico popular su acción no solo se remite a ello. ER también busca otorgar un espacio en donde, a partir de la amistad y el disfrute, los jóvenes encuentren en este programa un espacio de encuentro a partir de la práctica musical. Al respecto, Patricio González señala que en ER se gestiona un espacio, no solo con el foco de formación de agrupaciones para proyectarse como referentes profesionales en el mundo de la música popular chilena, sino como un lugar de disfrute y convivencia entre amigos al tocar en grupo:

Hay distintos tipos de escenas, y hay bandas que proveen para una escena nacional y esas tienen que ser bandas destacadas. Y hay otras bandas que proveen para escenas locales y no pretenden ser comerciales....Porque ocurre que hay gente que le gusta tocar por placer, para sus amigos porque a través de la música se construye un grupo de referencia, no tan sólo alguien que va a ser exitoso. La gran mayoría de las bandas son juntas de amigos, son relaciones, son cuentos para desarrollar identidades, y eso es tan valioso como lograr éxito... la Escuela de Rock no es un Marcelo Bielsa que anda por todo Chile buscando un talento (CNCA, 2011, pág. 33)

Esta visión también es compartida por los beneficiarios de las ER en su descripción sobre el proceso de participación. Allí la amistad es un aspecto que atraviesa la práctica musical al trabajar desde el formato de banda. En la respuesta de Sergio (entrevista, 2018) frente a la pregunta sobre cómo llegó a participar de este programa es importante notar la función que ocuparon sus amigos en este recorrido:

Cómo me enteré a ver... por amigos porque estamos hablando del año noventa y ocho. El año donde no había mucha red social, prácticamente nada, a lo más el teléfono, pero la información era que se corría la voz. Entonces era por los amigos que también estábamos en una edad saliendo del liceo. Algunos entrando a la universidad, en que todo lo que es la música siempre giraba en torno a la amistad ¿cachay? . . . Y ahí nosotros con un amigo veníamos ya juntándonos hartos y a tocar guitarra, ya no sé en la casa de él. Dijimos ya po,

tratemos de hacer un casete. Y ahí en el camino, ya se nos ocurrió un nombre y le dimos un par de temas así las ideas y lo fuimos a dejar y participamos.

Lo señalado por Sergio expone cómo la amistad es parte constitutiva de la práctica musical: “todo lo que es la música siempre giraba en torno a la amistad”. ER al ser consciente de este aspecto se posiciona como un lugar que acoge estos valores de las prácticas informales de aprendizaje del músico popular, a través de sus convocatorias abiertas a bandas para participar de los procesos de formación.

En cuanto el rol del disfrute Franco (entrevista, 2018) señala que un aspecto común que tenían las bandas participantes de ER con las que le tocó compartir, era la motivación que tenían por participar de los procesos de formación. En casos esas ganas de estar ahí se pueden traducir en el disfrute que les hacía comprometerse con este proceso de aprendizaje:

Entonces como que nosotros siempre estábamos ahí en el limbo y yo creo que lo que había en común era eso como las ganas de absorber, de aprender de que cómo se llama, como te decía antes... yo creo que todos los que estuvimos en esas Escuelas de Rock . . . Yo veía en los demás veía como esas ganas de estar, esas ganas de aprender, de aprovechar la oportunidad porque como te digo tampoco esas oportunidades se daban muy seguido.

Como fue expuesto, el hacer musical del músico popular, está atravesado por valores y actitudes de fama, amistad y disfrute que se generan en este espacio de convivencia para el aprendizaje gestionado por ER. Esta experiencia es reconocida tanto por los beneficiarios, profesores y el director del proyecto. Así, se pone de manifiesto cómo desde la coordinación de ER recogen estos factores que permean el aprendizaje del músico popular, en donde la fama, las amistades y el placer juegan un rol fundamental en este proceso. Estos elementos son integrados en este espacio educativo no formal para que esta experiencia de mediación musical sea capaz de ser replicada a nivel nacional.

3.2 Escuelas de Rock como proyecto de música comunitaria para enfrentar los desafíos sociales de posdictadura

Una de las líneas de trabajo que poseen las instancias de aprendizaje no formal son los espacios de educación comunitaria. En el caso de la enseñanza musical Higgins es uno de los intelectuales que ha estudiado desde enfoques teóricos y empíricos la línea de la música comunitaria. En sus investigaciones, Higgins sostiene que la música comunitaria es una perspectiva que busca comprometer a los participantes en un hacer musical activo, desde la práctica grupal inclusiva. En este sentido, la horizontalidad en la relación educativa entre la figura del profesor y los estudiantes es algo propio de los proyectos de música comunitaria. Los músicos comunitarios son aquellos que guían el aprendizaje musical desde este enfoque. Ellos están preocupados por desarrollar experiencias que permitan crear oportunidades de un hacer musical accesible con énfasis en la participación y en el cual se acoja la diversidad de quienes quieren aprender (Campbell & Higgins, 2016).

Los espacios comunes en donde se llevan a cabo los proyectos de música comunitaria son en centros comunitarios, clubes juveniles, iglesias, asilos, cárceles y algunos procesos que también están encontrando un lugar en las escuelas (Campbell & Higgins, 2016). En muchos proyectos de música comunitaria el foco está puesto en generar un *hospitable music making*. Esto consiste en relevar ciertas prácticas del hacer musical para hacer frente a una situación de injusticia social. De esta forma la práctica musical no posee solamente un fin artístico en sí mismo, sino que busca contribuir en la mejora de algún problema social presente en el contexto en cual se desarrolla el proyecto de música comunitaria (Higgins, 2016).

ER, que surge en el contexto de posdictadura, nace de la motivación de sus fundadores por generar un impacto social desde el hacer musical. Frente a ello, afirmo que el proyecto educativo de las ER, construido desde la práctica reflexiva de sus líderes como músicos populares⁴⁰, es un programa que pone en ejercicio los lineamientos de la música comunitaria para generar un impacto en las relaciones sociales de cooperación desarticuladas tras la dictadura. En este apartado analizo, desde la perspectiva de Higgins, cómo en el relato de los

⁴⁰ En la actualidad los líderes de ER que se entrevistaron son Patricio González y Cristian Zúñiga quienes no se desarrollan laboralmente como músicos. A diferencia de lo que pasaba con el grupo fundador de ER quienes en su mayoría eran músicos populares como Godoy, Escárate y Narea. Cfr. Capítulo 2. p. 43.

participantes del proyecto de ER (líderes, profesores y beneficiarios) se visibilizan prácticas relacionales de colaboración a partir del trabajo musical comunitario.

En este lineamiento comunitario del hacer musical un aspecto clave reside en que el trabajo por el bienestar social y crecimiento personal están al mismo nivel que el desarrollo de las habilidades musicales. Esto queda claramente expuesto por Godoy (entrevista, 2018) al definir los ejes de trabajo de ER en sus inicios:

La continuidad del proyecto de las Escuelas de Rock estaba basado en lo que te estaba contando originalmente, que era entregar no solo herramientas concretas de música, sino que herramientas relacionales, herramientas ideológicas, herramientas de gestión y la herramienta principal: construcción de red.

La declaración de Godoy da cuenta precisamente de este otro campo de acción anclado en el cambio social que quería generar. Esta transformación social que ER traza como línea de trabajo, se remite a un punto clave de la música comunitaria que posiciona su fundamento de trabajo en una base ideológica de la democracia cultural. El rol democratizador de las políticas culturales del periodo es otro de los grandes argumentos que motivaron el origen del proyecto de formación de las ER, como continúa Andrés (entrevista, 2018) más adelante en la conversación:

¿Por qué no hacemos una hueva distinta? Construyamos una escena distinta con gallá que venga de abajo. Con gallá que realmente venga de abajo y de tal manera de construir consciencia. Vámonos a las comunas, vámonos a las poblas y veámos y entreguémosle a ellos herramientas que les permitan desarrollarse.

Para marcar esta perspectiva diferente de la formación musical propuesta por ER, Godoy lo hace remitiéndose a su biografía personal. En ella Andrés narra la falta de un apoyo, por una limitante socioeconómica, que le permitiera o le facilitara el camino para convertirse en músico popular. Es desde este lugar que Andrés releva el trabajo desarrollado por las ER por su gratuidad a diferencia de otras instancias de educación musical en Chile para el músico popular que eran privadas. Por tanto, este programa se instala como una de las primeras instancias estatales en el contexto de posdictadura que ayudaba a los jóvenes a adentrarse en el mundo de la música popular:

Nosotros también veníamos de la pobla. Sí, yo vengo de la pobla, el Claudio también y así. No teníamos lucas y nuestros viejos no pudieron pagarnos universidad ni nada por el estilo. Cada uno se tuvo que salvar como pudo, en fin, tuvimos que construir maneras de gestionar las formas para aprender todo aquello que queríamos aprender. Entonces esas mismas veíamos que las Escuelas de Rock, en un principio, podían ser ese “paragua”, esta primera plataforma ¿me entiendes? Que duraba tres o cuatro meses pero que eran tres o cuatro meses que tú vivías en una universidad realmente. O sea en tres o cuatro meses nosotros éramos lejos más intensos que lo que te pasaban en la universidad. Y en la Escuela Moderna te estaban cobrando trescientas lucas mensuales y nosotros estábamos haciendo producción musical gratis. Y con logros increíbles, logros que eran asociativos, colaborativos, que eran de calidad musical (Godoy, entrevista, 2018).

Más adelante en la conversación con Andrés sintetiza estos lineamientos más profundos del programa. Estos según Godoy no solo poseían un objetivo de formación artística sino que respondían a mejorar las dinámicas sociales, desde el hacer musical, con el foco en la inclusión y la colaboración:

Eso eran las ER, si quieres saberlo en el fondo, para nosotros era la justificación, nada más, que tenía un buen título Escuelas de Rock, para hacer una huevía que era más profunda: era hacer cultura inclusiva, cultura de interacción, cultura colaborativa (Godoy, entrevista, 2018).

ER le otorga una relevancia tanto a la formación artística como al impacto social que podía generar la práctica del músico popular. Lo expresado por Andrés permite comprender, que en sus objetivos de iniciales, ER se planteaba como un ejemplo de un programa de música comunitaria. El resto de los actuales líderes de ER entrevistados, también reconocen este énfasis comunitario del programa pero no de manera tan explícita como expone Godoy en su relato. Por ejemplo, Patricio González (entrevista, 2018) rescata, desde la perspectiva comunitaria, cómo estos procesos de formación fueron un espacio de reconocimiento para la juventud:

Tú cuando eres adolescente estás con temas de autoafirmación. No tenemos que recordar que son chicos de distintas comunas. Tenemos que recordar que los contextos son súper duros para los jóvenes en los sectores populares y estamos hablando de tres comunas⁴¹ que eran súper fuertes en ese sentido. Entonces, yo creo que ahí hay algo que es muy importante que es generar espacios de reconocimiento, yo creo que eso es lo más relevante ahí. Entonces, ¿qué es lo

⁴¹ Las tres comunas en donde se realizaron las primeras Escuelas de Rock en 1995 fueron: El Bosque, Conchalí y Estación Central.

que es el reconocimiento? Es tener un espacio en donde tú puedas expresar tu lenguaje ante otros y estos otros te reconozcan. Digan “oye me gustó” o “no me gustó” pero hay un reconocimiento a lo que tú estás haciendo y podí a partir de eso decir “tengo que mejorar esto, tengo que evaluar, me gustó a mí, lo hicimos mal” y surge una conversación que va perfeccionando lo que tú estás haciendo.

Por su parte, Cristian Zúñiga señala cómo ese enfoque comunitario ha sido transformado para la acción que realiza ER en la actualidad. El cambio de foco, según Zúñiga (entrevista, 2018), se debe a las necesidades que cambiaron de la comunidad de jóvenes con las cuales ellos trabajan:

Yo creo que seguimos trabajando en términos comunitarios, procesos que sí hacemos de festivales y de formación que hacemos a lo largo de Chile. Si tú me preguntas si son los mismos de antes, no porque hoy lo comunitario, no es lo mismo que antes y por una serie de factores; por el mismo modelo de vida hoy quizás se puede hacer comunidad en un mall y no necesariamente en un CDJ [Centro de Desarrollo Juvenil]. Te lo digo en el mejor de los sentidos. Entonces, yo creo que nosotros seguimos haciendo un trabajo muy comunitario. O sea a lo que voy, los chicos no viven en Villas de casas de 2x2 de dos pisos. Viven en edificios de 40 pisos y se juntan quizás ya no en el CDJ, sino que se juntan en el Bar de René o se juntan en la Universidad Silva Henríquez, o la UPLA, o la Universidad de Valparaíso que les facilita sus dependencia pa’ encontrarse culturalmente y nosotros estamos ahí.

Lo expuesto por los líderes entrevistados de ER arma un marco de los fundamentos de la música comunitaria que emergen de su proyecto de formación. A su vez, es necesario relevar cómo es elaborada esta experiencia de educación musical comunitaria tanto desde los beneficiarios y de los músicos-profesores del programa ¿En qué sentido ellos consideran que ER genera un aporte en el desarrollo personal y a nivel general en el mundo de la música popular chilena como un espacio social? Todos los entrevistados (beneficiarios y profesores) rescatan el valor positivo que tuvo su experiencia en ER en este foco de trabajo que va más allá de la formación musical. Ellos consideran importante el nuevo tipo de convivencia más abierta que se empezó a crear. Esta apertura alude al mayor diálogo generado en ER entre las bandas que interpretaban distintos géneros, las cuales muchas veces establecían relaciones tensas o de rivalidad:

Eran muchas bandas metal y como dos más de otros estilos y entre ellas estábamos nosotros. De hecho éramos casi los únicos que hacíamos otro rock, un rock más distinto decían ellos, y claro había una tendencia ahí po. Al final

terminamos todos mezclándonos: algunos muy metal, terminaron igual tocando con nosotros cosas que tocábamos nosotros y algunos no tan metal terminaron igual mezclándose con ellos. Igual fue bonito eso, una amistad grande de hartos músicos (Lagos, entrevista, 2018).

Manuel Sánchez, expone desde su experiencia como profesor, un impacto a nivel social de esta forma más fluida de convivencia en bandas de diferentes estilos. Manuel (entrevista, 2018) señala cómo estos nuevos lazos positivos de relacionarse es establecida una unión entre los músicos y cómo esta manera de crear vínculos permite también generar nuevas prácticas de aprendizaje musical:

Y otra cuestión creo yo que es súper importante y que se está dando en el último tiempo es la unificación, el compartir todos los muchachos que participan de ese proceso de los distintos estilos musicales. Porque antes no, los punkies no se juntaban con los trashers, los trashers no se juntaban con los raperos y había como toda una cuestión nefasta. Esa unión, aunar fuerzas en un objetivo común, se gana público, se gana, se gana en todo sentido. Porque empiezan a compartir, estos pueden tocar con estos otros un rato, van compartiendo, se va ampliando el círculo van aprendiendo más, eso ha sido súper importante.

Estos aportes a las nuevas redes de colaboración entre músicos permiten observar cómo ER empieza a instalar vínculos cooperativos y de inclusión específicos dentro del mundo de la música popular chilena. Frente a ello Javier (entrevista, 2018), baterista del grupo Keko Yoma, posiciona el trabajo de ER como un lugar de resistencia tanto a nivel de la institucionalidad pública, dentro del marco de las políticas culturales, como de la industria musical:

Y igual hay otras maneras que hay otras instancias que yo diría que son más de resistencia y que intentan generar desarrollo cultural ¿no? y en ese espacio se ponen ciertos proyectos y paradójicamente las Escuelas de Rock vendrían a ser eso. Yo creo que su poca visibilización y su poco desarrollo de auge en términos de marketing y de construcción comercial tienen que ver con que ha mantenido ese alero más de encuentro con los barrios, con los chiquillos emergentes, cuando uno va partiendo, con prestar ciertos apoyos. Y recién los últimos años ha empezado a hacer más festivales. No solo Rockodromo, abrirse más en esta lógica. ¿No sé si me entiendes la diferencia?

Por su parte en el plano de lo personal, Rodrigo Osorio al enfrentarse a la pregunta sobre qué hechos los marcaron como banda en el proceso de formación de 1995, alude a ciertos lineamientos de trabajo de la música comunitaria. En su relato, Rodrigo (entrevista, 2018)

expone cómo ER otorgó un espacio de expresión que permitía relacionar su biografía personal con tensiones del mundo social que observaba, mediante el hacer musical:

No, pa mí fue algo fundamental. Yo tenía que viajar en ese tiempo. Justo mis papas se habían cambiado a vivir a Las Condes, por lo cual tenía que andar en micro como una hora, una hora y media para llegar ahí a Conchalí al centro de desarrollo juvenil donde se hacía el taller de Escuelas de Rock. Y mientras iba viajando me llamaba la atención cómo el lenguaje iba cambiando de español a inglés en la medida que ibas moviéndote de Plaza Italia hacia arriba. Y como que habían dos países y sobre eso escribí y hice una canción también, que tenía como ritmo andino y todo se la enseñé a los cabros respecto de cómo la tenía en la cabeza. La hicimos y todo recuerdo y se la mostramos a Andrés y Andrés quedó pero fascinado, porque la hicimos en base a lo que nos enseñó él y la hice yo en base a mi fenómeno; que era como que viajabas desde Kennedy hasta Conchalí e ibas viendo cómo la ciudad era bilingüe en el mal sentido de la palabra. O sea, una ciudad era toda en inglés hasta llegar a Plaza Italia y después de Plaza Italia pa abajo se ponía en español. Como haciendo del inglés un símbolo de estatus y también un símbolo de colonialismo también tremendo. Sin perjuicio de que es súper importante y todos tenemos que saber inglés, pero poner el inglés a la fuerza como símbolo de estatus lo trasformé en una canción.

Finalmente, quienes fueron parte de los procesos de formación de ER visibilizan esta perspectiva de trabajo comunitaria desde diferentes apreciaciones. Por otro lado, desde la visión “desde arriba” Godoy señala cómo los lineamientos del origen del programa buscaban trabajar para generar una cultura inclusiva y colaborativa, cuestión que él consideraba relevante de trabajar para ese momento en un régimen que se instala como democrático. Por su parte, González y Zúñiga reconocen el aporte comunitario de ER pero desde visiones no tan explícitas; ya sea en la generación de espacios para la juventud o cómo la acción comunitaria de ER se ha tenido que ir redefiniendo en la actualidad. Además, los profesores y beneficiarios declaran cómo esta perspectiva comunitaria del programa generó un impacto positivo a nivel social con la convivencia entre bandas de diferentes géneros; del lugar que ocupó ER como espacio de resistencia en las políticas culturales por la cercanía que establecían con las bases; o como espacio de expresión de la biografía personal y social a partir del hacer musical.

3.2.1 El músico popular como facilitador

El facilitador es quien cumple un rol clave en el hacer musical comunitario para el establecimiento de lazos de cooperativos dentro de la comunidad. La facilitación es un enfoque pedagógico que viene de la educación no formal, la cual replantea la relación tradicional que se establece entre quien enseña y quien aprende. En esta nueva forma de articular las relaciones dentro de un espacio educativo el facilitador se posiciona como un guía para el aprendizaje que pone énfasis en: la participación, la particularidad del contexto en donde está trabajando y ejerce la toma de decisiones desde la igualdad. Por tanto, la relación entre el facilitador y el educando posee un carácter horizontal que erradica las jerarquías. La horizontalidad en la relación educativa se traduce en una negociación mediante la colaboración, entre el facilitador y los participantes del proyecto, de los contenidos a trabajar. Así, con un enfoque “desde abajo”, el facilitador genera instancias de aprendizaje a partir de las necesidades de la comunidad (Higgins, 2012).

El enfoque pedagógico de la facilitación está explícitamente declarado por los líderes de ER en sus proyecciones del funcionamiento del programa. Patricio González señala que el proyecto a nivel global se posiciona de esta premisa al declarar que:

El mérito de esto que nosotros somos facilitadores no somos dirección. O sea nosotros vamos a la comunidad y ahí fluye el cuento. Entonces no hay solo un patrimonio musical, sino también hay un patrimonio de identidad de lo que son las distintas comunas y regiones, de las temáticas (Cabello, 2010).

González en su declaración pone el foco en la comunidad y cómo desde ese lugar se articula hacia arriba la continuación del proyecto cuando es instalado en una comuna determinada. La mirada “desde abajo” para la planificación de los procesos de aprendizaje es especificada por Patricio, en donde es fundamental la participación activa de quienes son parte de los procesos de formación:

Cuando nosotros tenemos un rol de facilitador eso podría haber significado miles de cosas, pero lo que yo me digo que ahí se abrió una conversación, se abrió un espacio. Y ese espacio lo llenaron los cabros con sus contenidos (CNCA, 2011, pág. 30)

Los profesores a cargo de los talleres de formación de ER, en su mayoría eran músicos de trayectoria, por lo cual no poseían una formación pedagógica. En este sentido, la guía que

realizan estos músicos, en su rol de profesores, va a ser a partir del compartir sus experiencias sobre cómo ellos realizan su práctica en el oficio de la música. Si bien, puede que esta carencia a nivel pedagógico no permita generar procesos de aprendizaje musical a nivel tan profundo, es necesario rescatar el compromiso de los músicos. Estos músicos populares desde su trabajo como facilitadores conocen y establecen un vínculo “desde abajo” con las comunidades en las cuales trabajaban. Esta preocupación por las necesidades de la comunidad de los músicos-facilitadores es posible observarla en lo que sostenía González y lo que señala una profesora de las ER, en donde ellos estaban preocupados antes, durante y después de la implementación de una ER:

No podís llegar así como pipipi, esta es la verdad, soy un ovni, y después irte, tenís que generar lazos también para que la gente tenga donde ir a quien llamar, donde escribir, oye sabís que estoy en chuchunco como lo hago para mandar esto pa allá, o esto otro (CNCA, 2011, pág. 36).

A partir de esta declaración, se visualiza la importancia de generar lazos desde la horizontalidad, y no desde arriba como un “ovni”. Estas relaciones de colaboración que buscan articular los profesores de ER son un elemento clave en la realización de los procesos de formación puesto que, desde este enfoque de trabajo pueden atender a las necesidades de la comunidad. Así, lo expresa la profesora quien se situaba como una facilitadora para dar a conocer a los participantes de ER donde acudir frente a las necesidades que le planteaban los beneficiarios.

Otra forma de práctica de este rol de facilitador estaba en la realización de un trabajo previo de contextualización del aprendizaje, antes de llegar a implementar los talleres como señala el siguiente profesor:

Uno no puede ir a hacer así no más la clase, yo siempre le pido a los alumnos los nombres de las bandas con harta antelación para meterme a internet, para callejear, para ver qué hacen, qué les interesa, por dónde va. Cuáles son las inquietudes de la zona, de la región, de la ciudad del momento, la contingencia. Llegar más temprano para empaparse y sacar el rollo del lugar, para mí ahí toma sentido lo que uno hace. Donde las papas queman donde la gente necesita saber otras cosas, donde te reciben súper bien (CNCA, 2011, pág. 53)

Estos vínculos de colaboración entre músicos-facilitadores y los estudiantes de las ER muchas veces también eran proyectados en el tiempo más allá del espacio concreto del taller o del tiempo de implementación de una escuela de rock, como lo describe esta profesora:

Si, en Valdivia todavía me escribo con la gente. Fueron dos sesiones las que hice en Valdivia y también fueron súper multitudinarias y fue heavy porque pa` la clase que yo hago es estar con cada uno, tocarlos uno por uno. Entre 40 ó 60 personas, mucha gente. Y me han mandado sus trabajos, la gente del Maule también me manda enlaces para ver sus videos o sus grabaciones en myspace, para ver uno que opinan (CNCA, 2011, pág. 36).

Por su parte, Andrés Godoy, desde el rol de músico-facilitador también describe cómo se articulaban estas relaciones con los beneficiarios de ER. Con el caso que describe de Christian Gálvez⁴² es posible visualizar este vínculo de horizontalidad de los facilitadores y el compromiso social que se establece con los beneficiarios de ER, que muchas veces trasciende los roles explícitos del trabajo de los profesores-músicos:

Veo este cabro que viene (porque hasta el día de hoy este cabro sigue siendo el mismo) y se acerca y me dice: “¡prooofe!” -Yo no lo conocía y él no me conocía, pero él sabía quién era.- “Profe huevón puta estoy feliz de venir aquí”- Pero mientras me hablaba tocaba -“Estoy feliz de estar aquí en esta escuela, quería esto y me dice yo voy a tomar todos los talleres porque quiero aprender”- y seguía tocando y yo le dije- “Huevón, nosotros vamos a aprender de ti. Nosotros no te vamos a enseñar nada”. -Quedó helado el Christian- “no pero profe- Huevón ok tómame todos los talleres que queraí, pero nosotros vamos a terminar aprendiendo de ti, eso te lo aseguro”. Bueno qué paso en el tiempo, en el tiempo muchos de los que participaron en la primera época, las escuelas duraban tres meses, pero yo quedaba vinculado personalmente con muchos, muchos “Putá profe tengo esto, profe por favor, profe- Y yo ya ok dame un tiempo y llamaba y oye mira ah” Entonces tenía una pega, el Estado no me pagó nunca esa huevá, nunca me lo reconoció. Yo te lo estoy comentando aquí porque es una cosa que se hizo ¿no? Que no está en ninguna estadística y no existe en la memoria de nadie. Solo en mi memoria y en los que fueron “beneficiados”. Uno de ellos Christian, Christian puta me llamó muchas veces. Y yo como vi la calidad, vi su

⁴² Christian Gálvez es un reconocido bajista chileno dedicado al repertorio del jazz. El 2018 ganó en la categoría de música popular el Premio a la Música Nacional Presidente de la República. Sus áreas de trabajo son la interpretación, composición y producción musical. La producción de Christian, como bajista eléctrico, en su proyecto solista ha editado dieciséis álbumes entre los años 2000-2018. Para mayor información sobre Christian Gálvez revisar: <http://www.musicapopular.cl/artista/christian-galvez/>

hambre, vi su inmenso talento caché de inmediato dónde iba a llegar. Si es que tenía los caminos que le permitieran llegar ahí (Godoy, entrevista, 2018).

A su vez, en el relato de Godoy queda manifiesto cómo muchas veces este trabajo, por establecer vínculos de colaboración con la comunidad a través del aprendizaje musical, no era algo que se visibilizara o se reconociera mediante una remuneración. En este punto del relato de Andrés la carencia del reconocimiento es posible de explicarla por dos vías. Por una parte, su narración responde a las primeras ER que se estaban desarrollando en la década de los noventa, por tanto, la institucionalidad cultural en este periodo no estaba tan articulada de manera que permitiese reconocer esta labor que estaban realizando los músicos facilitadores. Una segunda lectura alude a un problema mayor, que es el foco de análisis del siguiente capítulo, lo cual se remite a la precariedad en la que muchas veces tiene que trabajar el músico popular, en donde la mayor parte de la labor que realiza no tiene un reconocimiento, porque no es valorizada socialmente.

Esta nueva forma de articular un vínculo de colaboración, que va más allá del trabajo a nivel formal, también generaba una red de cooperación entre los músicos surgida a partir de este espacio de educación musical comunitaria. En este mismo relato Godoy (entrevista, 2018) señala cómo esta práctica de apoyo posteriormente también fue replicada por Gálvez, una vez que estableció su carrera como profesional:

Hoy día, no hoy día, sino hace ya unos años atrás armó su Academia de Jazz y estuvo basado en qué: hay un 50%, y ese es un dato que yo te doy, el 50% de los cabros él los paga, él los auspicia. Eso ¿tú creí que el Estado lo sabe? ¿la municipalidad lo sabe? ¿la prensa lo sabe? Él no necesita decirlo, él lo hace ¿me entiendes? Y un poco esa es su filosofía viene de haber aprendido. A veces él mismo me decía: “viejo Godoy, esta huevá la aprendí contigo po. Entonces puta, una manera de devolverlo es haciendo esto po huevón”.

Esta red de colaboración gestada en ER también es señalada en el relato de los participantes. Rodrigo Osorio continúa, desde su lugar como músico profesional actual, con esta red de colaboración que experimentó con los profesores de ER, los cuales proyectaban su labor más allá de la formación musical. Esto generó un estímulo en Rodrigo (entrevista, 2018) quien contribuye a la red de apoyo con los músicos emergentes que acuden a él:

Talleres en el fondo donde te iban dando como te iban como destacando lo bueno de uno y te iban enseñando y te iban orientando como estos son tus fuertes. Esto está bien, esto está más o menos, o esto no pasa na'. Y esos tips son muy valiosos yo encuentro. Después ellos más encima hicieron un trabajo de seguimiento, donde nosotros grabábamos y grabábamos cosas y yo se las mandaba al Pato González, Andrés Godoy y todo y después los llamaba por teléfono a la hora del queso y me respondían y me decían -mira sabes qué... Cosa que toca la casualidad que yo también la hago un poco. No siempre porque me llega mucho, pero un poco lo que siempre trato cuando "oye pero dame una opinión sobre esto" yo llego y hago un poco lo mismo que hizo el Andrés en su momento. O sea, que es súper valioso que uno desde su trinchera propia hay muchas cosas que no ve y de repente se pierde y eso sucede entre los grandes artistas.

El resto de los músicos entrevistados que fueron beneficiarios de las ER recuerdan con una valoración positiva la relación con los músicos-facilitadores, sobre todo por el compromiso y la importancia que tenían los profesores de reconocer los intereses de los participantes:

Sí, esa como digamos se sentía en ese tiempo era como que ellos estaban muy involucrados con lo que tú querías hacer. Yo de verdad sentía como que ellos estaban como muy interesados en lo que tú estabas haciendo y como que no era un tema, así como puta ya el gobierno nos está dando estas lucas vamos a hacer los talleres a estos cabros upelientos y después nos vamos ¿cachay? No, se notaba que había como de parte de ellos había un interés. Ellos realmente te motivaban a que tú fueras aprendiendo y adquiriendo los conocimientos que ellos traían (Palavecino, entrevista, 2018).

En estos relatos sobre el rol que cumplía ER como facilitadora de ciertos procesos a nivel social existen dos niveles de trabajo desarrollados en los procesos de formación. El primero alude a entender la implementación de las escuelas de rock a nivel general como una instancia facilitadora, en donde a partir de la práctica musical busca generar esta planificación de cómo se llevarán a cabo los procesos de formación de acuerdo a las necesidades que tenga la comunidad: qué talleres se van a desarrollar, qué cosas se pueden hacer de acuerdo a las posibilidades de la comuna, entre otras. En segundo lugar, está el lugar del músico popular como facilitador quien finalmente es el agente central que materializa, en la instancia educativa horizontal y contextualizada, los lazos de colaboración con los beneficiarios a partir de las necesidades que ellos tuviesen. Estas acciones de cooperación van más allá de la implementación acotada en un tiempo y espacio determinado, por tanto se instala un vínculo facilitador antes, durante y después del desarrollo de la ER en una determinada comuna.

3.2.2 La gestión identidades musicales: objetivos y tensiones

El debate sobre el rol de las artes y la problemática de la identidad es una discusión amplia, que excede los objetivos de esta investigación. A pesar de ello, es interesante visualizar cómo estas interrogantes atraviesan ciertas visiones que se ponen en juego sobre criterios estéticos que forman parte del discurso que la política cultural busca promover. José Manuel Izquierdo releva, desde una perspectiva crítica, el impacto que ha tenido el uso de ciertas conceptualizaciones de las ciencias sociales, como identidad, mestizaje, hibridación, en la construcción de una diferencia en la música latinoamericana. Con este foco, Izquierdo sostiene que muchas veces la musicología latinoamericana instala una mirada autoexotista sobre las músicas generadas en la región. En este argumento Izquierdo propone que son resaltadas las características únicas y explícitas de la diferencia de la música latinoamericana, porque las mismas le otorgan a la investigación musicológica características distintivas y únicas, sin necesariamente generar una epistemología o herramientas de investigación que sean igualmente diferentes (Izquierdo, 2016). Este autoexotismo impacta en la construcción de una historia y una apreciación de la música latinoamericana basada en la marca de su diferencia.

Esta reflexión del autoexotismo o las marcas de la diferencia instalados en los discursos historiográficos, musicológicos y estéticos es posible proyectarla a los juicios y categorías de valores elaboradas por los miembros de ER en sus distintos niveles. Con ello es posible visibilizar un eje de trabajo que los líderes del proyecto tuvieron para generar un impacto a nivel social a partir de la promoción de ciertos repertorios de “música con identidad(es)” en sus procesos de formación. En este sentido, esta sección no pretende ser conclusiva sobre una problemática tan amplia y discutida entre los vínculos de lo musical con lo identitario. Más bien busca ilustrar un discurso importante para la gestión de ER en el contexto de posdictadura con el fin de reconocer, a nivel indicativo, qué criterios de valor operan en torno a lo que la política cultural, mediante el programa, busca promover a nivel institucional y cómo esta acción es percibida por sus beneficiarios.

En el discurso oficial de los líderes de ER existe una necesidad de posicionar una identidad musical asociado a lo nacional. En este lineamiento discursivo por razones, políticas y estéticas

usan la marca de la diferencia para la valorización de la música popular chilena en la construcción de una historia de la música popular del país. Patricio González señala que un elemento fundamental en los procesos de formación era el taller de la historia del rock chileno y el impacto positivo que podía generar en la comunidad dar a conocer que la mayoría de los estilos poseen un elemento en común:

Además en ese momento eran clave los elementos constitutivos, era una historia del rock chileno. Dar a conocer que existe una historia del rock chileno. Recuerden que hubo un momento acá en que se dijo que la historia del rock nacía con Los Prisioneros. La cosa aquí partieron con grupos como Los Mac's, con Los Vidrios Quebrados, se formó un lote de gente que sabe esa historia... Eran muy despreciativos porque estaba el tema de las tribus urbanas muy duro. Para eso hicimos un árbol, que fue un aporte que hizo Claudio Narea, que era el árbol de la música, que partía del blues y tenía sus ramificaciones para decir que todos venimos de la misma madre. Y se hizo un taller de blues que hizo el Claudio Narea. Con eso se explicaba que todos eran hijos de la misma raíz (CNCA, 2011, pág. 27).

Esa marca de la diferencia por la búsqueda de lo nacional, también estaba reflejado en la búsqueda de generar bandas que establecieran un discurso musical propio diferenciado de las influencias extranjeras. Andrés Godoy expresa esta necesidad de diferenciación con un carácter reivindicativo hacia una resistencia de la colonización cultural que es ejercida por la industria musical masiva. Así, lo señala Andrés (entrevista, 2018) frente a la pregunta si estaba la idea de formación de identidades desde un trabajo comunitario:

Por su puesto, claro. Nuestro principal discurso... Es importante que te diga esto somos colonizados ¿verdad? pero no somos colonizados solo por Colón, todavía somos colonizados. Somos colonizados por la radio, somos colonizados por una estética, somos colonizados por una educación y por tanto la música es una forma de colonización. Entonces cuando los chicos, íbamos a una población x y aparecían diez bandas haciendo punk de inmediato decíamos Ramones ¿qué tienen que ver los Ramones aquí huevón? O sea me encantan los Ramones, no tengo nada en contra de ellos, me encantan, pero cómo traduzco a mí territorio.

Además, Godoy (entrevista, 2018) destaca la poca relevancia que tendrían las bandas, en su proyección a futuro, al asumir una misma estética musical extranjera:

Sin ser los Ramones y que mañana los Ramones me vean a mí digan chucha: "¿qué importante esa banda huevón? Yo quiero ser como ellos ¿Cómo nosotros

podemos producir lo que ellos produjeron?” ¿Cómo? ¿Con la imitación o no? ¿Cómo le decíamos a un cabro? Cómo le decíamos a un cabro -que a las bandas seguidores de Iron Maiden, fanáticos de Iron Maiden, y que por tanto lo que hacían era imitar a Iron Maiden en su estructura, en su composición, en su estética en todo. Cómo le decíamos “¡ey! Tocai la raja, la estructura está bien- pero la pregunta era- tú creí que si graban un disco y mañana Iron Maiden se encuentra con tu disco y lo escucha y escucha un disco de los Luceros del Valle ¿Qué creí tú que le interesaría?” Escucha obviamente Luceros del Valle, porque obviamente no quiere saber más de sí mismos y mal hecho.

Esta defensa de lo nacional, a partir del discurso identitario, también se entrecruzaba por desarrollar identidades individuales de los sujetos que participaban a partir del trabajo musical, como sostiene Andrés (entrevista, 2018) más adelante en la entrevista:

Estábamos apelando a construir desde el ámbito que fuese, identidades, aunque fuesen precarias. Una identidad precaria, es cuando tú tomas un elemento que viene del punk, del metal, del jazz de adonde sea, da lo mismo, y tu tomas esa influencia, la analizas, la tocas, la vives, pero la transformas y la transformas en tu discurso. La transformas en tu manera, en tu vestimenta, en tu sonido, en tu actitud, en tu lenguaje, buscábamos identidades profundamente.

El enfoque identitario ya no tan ligado a lo nacional, sino a la construcción de propias identidades también tenía un enfoque altamente ligado a lo territorial. Esto se remitía en que en el discurso de los líderes de ER pretendían realizar una traducción de la dinámica local de una comuna en las canciones que componían las bandas:

Nosotros escuchamos y decimos la música de Seattle ¡Oh qué lindo! La música de Liverpool, el descueve y ¿Dónde está la música de Conchalí aquí? ¿Dónde está la música de Arica? ¿Cuál es el sonido de Concepción? Ya porque si escucho el sonido de Concepción, no es el sonido de Concepción, es el sonido de Inglaterra. Es triste lo que digo y es terrible pero siempre hay gente que me dice “pero oye hasta cuándo huevón con esos pensamientos” Bueno y por eso es que hago mi camino solo, por eso que soy independiente. Tengo mi estilo y es mi manera y ok. Entonces vuelvo a reiterarte que el principal sentido para nosotros como ER al principio era la búsqueda de identidades (Godoy, entrevista, 2018)

Los líderes de ER, por tanto trazaban como objetivo de trabajo la gestión de una identidad musical territorial. En este aspecto los líderes de ER se posicionaban como facilitadores para la gestión de esas identidades territoriales como señala González:

Creo que hay historicidad en los territorios, por eso le pongo nombre especiales a las cosas que no tengan identidad, gestionar esa identidad. Ahí hay un tema en un minuto en la sociedad está taponeada y necesitas un espacio y la música te da la posibilidad de ser lo que queraí ser, yo creo que esa es la maravilla del rock, o el rock como un pretexto (CNCA, 2011, pág. 30).

Considero que esta marca de la diferencia observable en los relatos de los líderes de las ER, es un discurso que en su momento obedecía a las necesidades del contexto. En el periodo de posdictadura, las tensiones sociales, económicas y políticas del pasado reciente estaban aún presentes. Por tanto, asumir el discurso de la gestión de las identidades, nacionales, locales, individuales, permitió al programa encontrar un sustento discursivo a nivel institucional para el trabajo desde el enfoque de la educación musical comunitaria. La marca de la diferencia, con todas las tensiones que implica, habilitó a ER para encontrar una legitimación discursiva en la política pública con el fin de que el programa pudiese continuar su ejecución.

Como mencioné anteriormente, la mayoría de los participantes entrevistados rescatan de manera positiva este rol comunitario que asumió ER como línea de trabajo. Sin embargo, en esta gestión de las identidades musicales territoriales, la marca de la diferencia, también generó cierto ruido en la experiencia de estos jóvenes. Marcela Parra instala desde su relato un ejemplo de esta problemática. En la narración de su experiencia de ER en Temuco, Parra (entrevista, 2018) cuenta que era esperado que los músicos trabajaran con música de tradición mapuche:

Yo me acuerdo que a mí me dejó marcá que fue que, el Andrés Godoy nos dijo una vez en una reunión de todas las bandas. Nos dijo “yo pensaba que aquí iba a ver no sé po, como que nos íbamos a encontrar con cosas de la cultura mapuche metida en el rock y nada po. Un montón de cosas en inglés ¡qué pasa aquí!” y todo eso. Entonces yo creo que ellos estaban también buscando como acrecentar una identidad del rock nacional y que me parece súper positivo igual fue así como... y de hecho ahora está lleno de bandas en el sur de rock con música mapuche. Es como ya párenla, no sé po, inventemos otra cosa o variemos algo con eso. Pero sin duda, no sé po, se ha creado a lo largo del tiempo esa identidad, que no creo que dependa solo de las ER pero ahí ellos se dirigían hacia ese lugar.

Este ejemplo describe claramente la expresión de la marca de la diferencia en el rescate de la música mapuche para la traducción de una identidad musical territorial. Godoy, en el relato de Marcela, quiere reivindicar ciertos criterios de autenticidad o de valorización de una herencia histórica asumida de manera autoexotista sobre las expectativas que se tienen de la creación

musical en un territorio determinado. A su vez, cómo estas expectativas muchas veces articulan un canon en relación al trabajo identitario que busca impulsar ER. Parra hacia el final de su relato va incluso más allá y declara que esta problemática no es solo un aspecto desarrollado por ER, sino que muchas veces radica en la acción del Estado. El apoyo financiero estatal que es entregado a un mundo del arte termina estableciendo ciertos cánones para la producción artística según declara Marcela (entrevista, 2018):

En general yo creo que toda esta idea de la creación de una identidad de las artes en Chile por un lado es súper positiva y es importante. Yo de hecho estudio la memoria, mi tesis es sobre la memoria y arte chileno emergente, en artes visuales, pero el problema es que también está produciendo muchas veces que los artistas todos traten de hacer como lo mismo, ¿cachay? como que ahora para que te vaya bien en algo, tienes que ir al tema social que está de moda, porque si te vas por otra vía no te van a financiar o no vas a poder participar de tal festival que está dirigido hacia esa temática y creo que eso a la larga igual produce una cierta homogeneización cultural que es mala ¿cachay? ese es el aspecto negativo. Falta gente que tenga proyectos más personales. Eso no estarse dirigiendo siempre... Creo que la música en Chile si bien es diversa, es más diversa que antes igual siempre busca lo masivo, como llegar a la máxima cantidad de público posible, abrirse pa' un montón de público. Entonces al final hace que las bandas se comiencen a parecer mucho. Siento que me gustaría que hubiese más originalidad.

La importancia de situar esta problemática de la identidad, a partir del trabajo realizado por ER, reside en mostrar el debate de ciertas concepciones estéticas sobre los criterios de valor que operan en el programa. ER como proyecto de una política cultural instaló un discurso estético de acuerdo a una necesidad del periodo de posdictadura. Esta necesidad buscó posicionar una valorización de la diferencia de la música con identidad territorial local y nacional para generar un reconocimiento al pasado musical chileno en su historia del rock. Este fomento hacia el repertorio de la música popular a su vez otorgaba un punto de anclaje y legitimidad discursiva de la acción realizada por las ER con los ejes del proyecto democratizador de las políticas culturales de posdictadura. Este lineamiento de trabajo no estuvo exento de una mirada crítica por parte de Marcela, hacia ER y las políticas culturales en general, quien veía en esta acción una canonización o sesgo hacia cierto repertorio de la música popular.

CAPÍTULO 4

LA PRECARIZACIÓN EN LAS CONDICIONES LABORALES DEL MÚSICO POPULAR: DESAFÍOS SOCIOESTÉTICOS Y APORTES DE ESCUELAS DE ROCK

En el periodo posdictatorial una de las herencias de la dictadura que definió a la sociedad chilena fue el modelo socioeconómico neoliberal. Entre las consecuencias sociales de esta situación estuvo el impacto que generó en el escenario laboral (Salazar & Pinto, 2014b). Los trabajadores sufrieron, a nivel general, la precarización de las condiciones materiales en las cuales desenvolvían su trabajo. Esta problemática también se proyectó para los trabajadores de las artes y la cultura en el contexto de posdictadura. En este panorama, los músicos populares estuvieron enfrentados a articular nuevas estrategias para subsistir desde su labor musical.

Ante este escenario de precariedad el Estado buscó ofrecer una solución al mundo de la cultura y las artes chileno. Sin embargo, el apoyo estatal, traducido en las directrices de las políticas culturales, puso su foco en otorgar financiamiento a la producción artística. Con la instauración de los fondos concursables el Estado apuntaba al fomento de creación de las artes chilenas, pero sin ofrecer una solución concreta a la precarización de las condiciones laborales. En este sentido, la acción estatal asumió un apoyo tangencial a un problema social que afectaba de manera transversal al mundo del arte en Chile.

El tema de este capítulo son las redes de cooperación laboral configuradas entre los músicos populares en el contexto de posdictadura. Así, analizo de qué manera ER buscó generar mejoras ante la precarización de las condiciones laborales en las cuales los músicos populares desarrollaban su trabajo. A nivel social existe una problemática estética que dificultaba la valorización hacia el trabajo que realizaban los músicos. Frente a este obstáculo el proyecto educativo de ER motivó el desarrollo de estrategias para enfrentar la precariedad laboral en la que se desenvolvía el músico popular. En este sentido, el situar el foco en el trabajo que realizan los músicos implica comprender cómo las decisiones y los lineamientos político-institucionales de este programa estatal generan un impacto en la situación laboral de los trabajadores de la cultura en general y de los músicos en específico.

El capítulo está dividido en dos secciones. En la primera examino las dificultades que afectan la valoración del trabajo realizado por el músico popular. En un orden estético la figura del rockstar impactó de forma negativa para la consideración del músico popular como trabajador. Allí la labor musical asociada al disfrute de la ideología bohemia, constituyó un problema en la comprensión de que el rockero era también alguien que trabajaba. Esta problemática estética tuvo un impacto a nivel social en el contexto de posdictadura. Por tanto, la asociación de la actividad musical con el disfrute y la ociosidad estableció trabas para que el trabajo de los artistas y los músicos populares fuera reconocido.

En la segunda sección analizo de qué manera las estrategias que fomenta ER -centradas en la concientización de condiciones materiales mínimas, articulación de espacios de legitimación y promoción de prácticas laborales de autogestión- son herramientas que contribuyen a enfrentar los obstáculos que repercuten en la inestabilidad laboral de los músicos. Así, el programa fomenta estrategias para los beneficiarios focalizadas en generar nuevas relaciones de colaboración laboral entre los músicos populares. Con estos lineamientos de trabajo ER apuntó a generar mejoras en la precariedad en la que los músicos populares chilenos realizan su trabajo.

Al igual que en capítulo anterior la metodología consiste en un análisis cualitativo de los participantes de ER. Por tanto las entrevistas conforman el corpus principal para examinar las prácticas de sociabilización que articulan los músicos populares, con el fin de enfrentar la precarización laboral del contexto de posdictadura. El foco de las preguntas realizadas a los beneficiarios, profesores y líderes de ER estuvo centrada en conocer si el programa generó un aporte en visibilizar el trabajo realizaba el músico popular, o de qué manera contribuyó el espacio de formación a la profesionalización de ellos.

4.1 Valorizaciones socioestéticas hacia el trabajo del músico popular

En el debate musicológico el problema del músico como trabajador es un enfoque que instala una nueva forma de analizar el fenómeno musical. Estas investigaciones ponen el acento en desplazar la forma comprender la actividad musical como una práctica autónoma de su

contexto social (Cloonan & Williamson, Introduction, 2017). En esta perspectiva los músicos son agentes sociales que deben enfrentar los desafíos de su época para hacer del trabajo musical un medio que: otorgue condiciones materiales de subsistencia y permita continuar con su labor artística. Algunos aspectos que estos estudios relevan son las estrategias de asociatividad (Karmy, 2017; Karmy & Molina, 2018; David-Guillou, 2009) y el rol del apoyo estatal hacia los trabajadores de la música (Cloonan, 2003; Karmy et. al., 2014). Esto con el fin de situar una nueva forma de estudiar el mundo de la música y cómo se articulan las relaciones de colaboración entre los músicos como trabajadores.

En el caso del mundo de la música popular, la valorización hacia el trabajo que realiza el músico instala una problemática con implicancias sociales y estéticas. El propósito de esta sección consiste en analizar cómo la ideología del rock, encarnada en la performance del rockstar, asentó un obstáculo para considerar que el músico popular es alguien que trabaja. En primer lugar examino este problema socioestético de la ideología del rock y sus implicancias en la valorización del trabajo que realiza el músico. En segundo lugar, analizo cómo en el caso chileno fue articulada una valorización social negativa hacia las artes en general y al músico popular en específico, y cuál fue la visión que asumió ER frente a estos desafíos de la sociedad chilena de posdictadura.

4.1.1 El músico popular como trabajador: desafíos a la ideología del rock

Una línea de debate más específica acerca de la valorización social de la música como trabajo responde a una discusión estética, sobre cómo se establecen las convenciones en el mundo de la música popular. En estas convenciones Simon Frith parte de la premisa de que todo juicio musical es un juicio social. En este sentido, el rock como género está definido por etiquetas de las aptitudes musicales y posturas ideológicas de los músicos y de sus escuchas. Una de las reglas que definen el género son las ideológicas y sociales que reflejan la representación de los músicos como fuerza social, tanto en su versión de un mundo ideal como de uno real (Frith, 2014

[1996]). Así, este apartado consistirá en analizar cuáles son las reglas sociales que definen al rock y cómo la visión del músico como trabajador de ER desafía las reglas de la ideología rockera.

Frith, en un estudio anterior, sostiene que en la década de los 70' es instalado lo bohemio como la ideología natural del músico popular. En el caso del mundo del rock esta ideología bohemia está posicionada como una práctica de diferenciación hacia la clase trabajadora, que generaba una separación de los rockeros frente a sus escuchas. La vida bohemia del rockero representa un espacio ideal regido por el disfrute y el ocio (alcohol, drogas, sexo), la cual no tiene que lidiar con los problemas de un trabajador normal. Así, el estilo de vida bohemio encarnado en los rockeros se sitúa como un lugar de deseo de la clase trabajadora (Frith, 1983).

El análisis del rockero como trabajador rompe esa marca de diferenciación que se ha construido, tanto dentro como fuera del escenario, de la performance del rockstar. Este quiebre queda ilustrado en los objetivos que guían el programa de ER, los cuales buscan posicionar el trabajo que realiza el rockero, pero que la ideología del rock no le otorga espacio. Esta tensión es reconocida por Andrés Godoy (entrevista, 2018) al relatar el origen de las ER asociado a la ATR:

Escuelas de Rock que se llamaba ATR (Asociación de Trabajadores del Rock). Y le pusimos Asociación de Trabajadores del Rock a propósito, entendiendo que nunca se podría pensar, que un rockero podría ser un trabajador. Tenía una ironía profunda.

Andrés al asumir la visión del músico como trabajador, tanto en su vida personal como objetivo de ER, busca romper con esta ideología del rock que se ha construido socialmente. Frente a esto, señala cómo la figura del rockstar asociada a la fama y el disfrute pone trabas a la valoración social del trabajo que realizan los músicos:

Lo que pasa, una vez más, es que hay un modelo, que es el modelo occidental ¿verdad? de la estrella del rock. Ese modelo, le ha hecho muy mal, nos ha hecho muy mal a todos. Porque todos hemos pensado que hacer rock and roll, son saber tres acordes, tener una buena pinta y ya estamos listos, hacemos el disco y somos famosos, nos va a ir bien y estamos al otro lado. No hay que trabajar. Si uno observa por ejemplo Rolling Stones, por poner un ejemplo, pero los Rolling Stone llevan cincuenta años tocando. Entonces mi pregunta es ¿han estado todos los días de su vida drogándose, tomando, chupando, pasándola bien? ¿Ha sido solo eso? (Godoy, entrevista, 2018)

Sergio también comparte esta visión de la imagen mediatizada del rockstar. Él sostiene que esta visión del rockero ha tenido un impacto social negativo al ser una causa de la precarización del oficio musical. Además puntualiza cómo el mundo del rock articula relaciones sociales que van en desmedro de la valorización social del músico como trabajador. Estas prácticas sociales son diferentes de los vínculos de cordialidad y hospitalidad que emergen en otros mundos de la música popular según lo expone Sergio Lagos (entrevista, 2018):

Por ejemplo uno ya, la experiencia me dice a mí que no solamente como rockero sino como músico en general, yo estoy haciendo ya otro tipo de música. Es que en general la gente más vieja, o como de los ambientes de peña o folklóricos o de otro tipo de música, hay más conciencia de que el músico claro llega y tiene que comer algo ¿cachay? Que tiene que no sé po, que tenía que ofrecerle algo ¿quiere agüita? ¿cachay? Ahí hay como una conciencia más cotidiana de lo que es el oficio de músico po, como más humana ¿me entendí? que es mucho más conectada con la realidad del músico en general. No esta idea muy artificial del músico que llega así como rockstar. Yo creo que el ambiente rockero no, en realidad es una de sus debilidades como que alimenta más la otra parte como de la figura del rockstar más que del músico de oficio Por ejemplo, en otros tipos de proyectos musicales, por ejemplos en proyectos folklóricos uno va a tocar a lugares en donde claro lo normal es que claro te atiendan y te digan “¿cómo estay?” te hagan pasar a un lugar así cómodo ¿cachay? y que más encima te paguen, algunas veces no –pero el músico, bueno eso es tema del oficio- pero en el ambiente de rock es distinto igual. Es como muy de llegar y que tiene que haber catering ¿cachay? es como que es muy raro. Trata de emular un ambiente musical que es como un poco lejano, como ya no de lo cotidiano.

El relato de Sergio es ilustrador sobre cómo en la práctica social es articulada la diferenciación que busca establecer la ideología del rock. Lo artificial, “lejano”, “no de lo cotidiano”, son descriptores utilizados por Sergio para caracterizar el mundo del rock al cual estuvo asociado, con lo cual devela el funcionamiento de esta ideología. La visión del músico como trabajador precisamente rompe con esa artificialidad posicionando al músico como una persona común, que necesita de ciertas condiciones materiales para vivir al igual que cualquier otro trabajador. Esto quiebra la ilusión que rodea al rock para mostrar esta diferenciación artificiosa que busca encarnar el rockstar.

4.1.2 Valorización social hacia el trabajo del músico popular en posdictadura

El argumento del músico como trabajador también está atravesado por la problemática sobre cuál es la valorización que una sociedad otorga al arte y la música. La sociedad chilena asemeja el trabajo del músico a un *hobby* por la importancia que posee el disfrute en su labor. Por tanto, como el vínculo entre el trabajo y placer no es algo común, se entiende el disfrute como un aspecto asociado al tiempo libre y al ocio, lo cual repercute en la poca valoración social hacia los músicos (Karmy et. al., 2014). Esta relación tiene un impacto directo en las condiciones materiales de los músicos, puesto que “cuando se valora positivamente la música (y a los músicos) es cuando se considera necesario reglamentar y regular la situación laboral de los trabajadores de la música. Por el contrario, si no se considera relevante la música en la sociedad, no se estima necesario que el Estado vele por mayor seguridad social para los trabajadores de la música (Karmy et al., 2014, pág. 66).

La asociación de la práctica artística con el disfrute y el ocio impactó en la valorización social del trabajo que realizaban los artistas en el Chile de posdictadura. La perspectiva que entrega Andrés Godoy (entrevista, 2018) frente a la pregunta sobre cuál es la visión que se tenía de la música a fines de los ochenta y principios de los noventa, precisamente alude al poco valor social que tenía la sociedad chilena hacia las artes y la música, posicionándolas en un lugar de marginalidad:

La visión que no solo se tenía de la música, sino que del arte en general es que era una actividad inservible. Por tanto cuando, un país, una visión político - económica le entrega a su nación, le entrega una visión de que el arte no es productivo y que al no producir no construye ni genera valor de éxito ¿verdad? Inmediatamente todo lo que está vinculado al concepto arte queda en un espacio de marginalidad total. Ahora, cuando hablamos de marginalidad, es una marginalidad cultural. . . . Los parámetros que guían al país están todos relacionados con el progreso y el éxito, y el arte no colabora a que haya progreso en el país. Por tanto, en las familias de Chile, en los antiguos padres que se transforman en abuelos, en los nuevos padres y en las nuevas generaciones, no hay interés por estar vinculados a acciones del arte o a desarrollar oficios del arte.

La lectura de la sociedad que realiza Godoy en su relato evidencia cómo, desde su perspectiva, el poco reconocimiento de las artes es explicado por las lógicas socioeconómicas

que imperan asociadas al progreso y éxito. Dentro de esas líneas estructurales el arte no tiene cabida, lo cual redundo en que el trabajo realizado por los músicos no posea una legitimidad social vinculada con esos nuevos parámetros. Esta visión del valor que la sociedad les otorga a los músicos también es compartida por Manuel Sánchez (entrevista, 2018) quien señala que los artistas en este periodo en general eran vistos como “unos vagos que no generaban ningún aporte”.

En este escenario de marginalidad social de las artes existen diferentes visiones acerca de cuál fue el rol que asumió ER para ayudar a desplazar esta concepción de las artes y de la música, y cómo su acción contribuyó a la valorización del trabajo que realiza el músico popular. En la lectura que realiza el actual director de las ER, Patricio González (entrevista, 2018), la función que ha cumplido el programa no está tan ligado en posicionar que se reconozca el trabajo que realiza el músico, sino que el aporte del programa consiste en ser un espacio convocante de diversidad:

Lo maravilloso que yo creo que tiene el proyecto más que esa definición de los trabajadores y todo es que se congrega una diversidad que es asombrosa. O sea porque llegan músicos de distintas tradiciones y de distintas cosas entonces empiezan a convivir en un espacio que hasta ese momento no existía ¿cachay? Entonces, ese intercambio, ese espacio común es lo más interesante que tiene Escuelas de Rock.

La visión de Godoy, por el contrario, al preguntarle sobre cómo ER trabajaba en torno a esta visión del músico como trabajador, señala que era un eje fundamental del programa. En específico sostiene que este norte del proyecto buscaba generar un impacto a nivel social, más allá del mundo de la música popular. Godoy (entrevista, 2018) en su argumento iguala la relevancia del oficio del músico con otras profesiones u oficios con el fin de posicionar el valor social del trabajo musical:

Porque pensábamos que la acción del arte, es una acción de trabajo, es un oficio más y por tanto era ridículo que nosotros mismos quisiéramos poner el concepto artista como en las nubes ¿verdad? que es lo clásico que todo el mundo dice Entonces, auto-reconocernos como un igual, como un similar, al campesino, al pescador, al ingeniero, al doctor. Somos iguales, somos trabajadores de la cultura. La gente, si mañana mi canción, mi libro, mi película tiene “algún impacto”, va tener impacto sobre las identidades de las personas, porque se

identificó con lo que yo hice. Por tanto mi trabajo de pensar, imaginar, crear, planificar, construir y producir aquello es una pega inmensa que no me viene caída del cielo, porque el señor se fijó en mí y que me llegó el talento artístico de milagro. Esa huevá no existe, de genio, es trabajo todo el rato y por tanto como trabajo debe ser reconocido como tal.

En la visión de dos de los líderes de ER existe una diferencia sobre la contribución que realizó ER de la valorización hacia el trabajo del músico popular. Con esto es posible visualizar cómo en un nivel interno de gestión del programa existían distintos énfasis sobre los múltiples objetivos que ER quería abarcar.

Godoy más adelante en la conversación también puntualiza sobre otra implicancia que afectaba en la valoración hacia el trabajo del músico. En su relato señala que también existe una diferenciación en el reconocimiento social del músico popular respecto de otros géneros:

Pero resulta que cuando uno habla de los rockeros, es reconocido el músico culto ¿verdad? El músico docto, es reconocido como un músico. No es reconocido por su trabajo pero sí porque toca bien. Toca Mozart. Ya, ok, toca Chopin, toca Debussy y en fin ok. El músico de jazz es reconocido porque toca muchos modos, escalas en fin. Pero el músico popular, Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, no pues si ellos no trabajan. A ellos les gusta la vida nocturna ¿verdad? La vida nocturna es lo mismo que la vida en el día. Es lo mismo, es tan productiva en el día o en la noche da lo mismo donde tú te ubiques a trabajar. O sea, podría pensar entonces que toda la gente que trabaja por ejemplo en carga y descarga en la noche, los barcos ¿les gusta la vida nocturna porque les gusta la vida nocturna? O porque tiene una necesidad de trabajar ahí (Godoy, entrevista, 2018).

La jerarquía en la escala de valorización social que da cuenta Godoy hacia la música popular respecto de otros géneros también es un punto de acuerdo con Manuel Sánchez (entrevista, 2018) quien sostiene que:

Entonces y todavía está ese estigma en Chile de que el músico que no lee música, no estudió música, tiene una menor valía, una menor categoría. Pero no es así, no es así, o sea yo pertenezco al mundo de la música oral, autodidacta, no a la música escrita y creo que ahí está el valor sobretodo aquí en Chile. O sea nuestros grandes artistas han surgido de ese mundo, no del mundo de la academia.

En la lógica del argumento planteado por Godoy y Sánchez, la música popular ocuparía un lugar de mayor marginalidad dentro de la escala de valoración social de las artes y la música.

A partir de esta visión planteada por Godoy es posible comprender cómo este eje de instalar el problema de la valorización social, ya sea por un nivel de habilidad musical -“tocar bien”- o de legitimidad en la formación musical -“el músico que no lee música, no estudió música tiene una menor valía”-, que no estaba tan explicitado oficialmente, era un aspecto fundamental para el proyecto de formación de ER.

4.2 Estrategias de Escuelas de Rock para enfrentar la precariedad laboral del músico popular

Hasta la fecha el perfil subsidiario de las políticas culturales de posdictadura no asume una política centralizada que otorgue una solución concreta a la precariedad laboral en la que los artistas y trabajadores de la cultura se desenvuelven. En el mundo de la música popular esta situación también afectó a las condiciones laborales en las que el músico desarrolla su trabajo. Esta situación, sumado a las dificultades socioestéticas para la valorización hacia el trabajo del músico popular, instó a que los líderes de ER generaran estrategias para enfrentar la inestabilidad en donde el músico trabajaba. A pequeña escala una contribución del Estado chileno hacia el trabajo de los músicos estuvo en el financiamiento que permitió la implementación del programa ER. El aporte del proyecto educativo de ER, en términos cualitativos, consistió en instalar una necesidad por la generación de estrategias de colaboración entre los músicos populares con el fin de mejorar sus condiciones laborales.

En esta sección analizo las estrategias que fomentó ER para ofrecer una mejora en las condiciones laborales del músico popular. Los tres apartados corresponden a las estrategias que desarrolló ER para que el músico popular pudiera enfrentar este escenario de precariedad laboral. La primera estrategia que analizo es cómo ER se preocupó, dentro de las instancias de formación, por generar una concientización en sus participantes de establecer condiciones materiales mínimas para realizar su trabajo musical. La segunda consiste en demostrar que el proyecto educativo de ER articuló un espacio de legitimación del trabajo que realizaba el músico popular. El reconocimiento social que generó ER fue proyectado en la generación de futuras redes laborales, lo cual significó un apoyo y validación del trabajo que estaban realizando los músicos populares. En el último apartado examino cómo ER buscó incentivar el desarrollo de

prácticas laborales autogestionadas, frente a la crisis de la industria discográfica, entre los músicos populares.

4.2.1 Condiciones materiales mínimas para el trabajo del músico popular

La precarización del trabajo y la desarticulación de las redes de apoyo entre trabajadores es una consecuencia de las reformas neoliberales a nivel internacional. En esta situación los músicos no estuvieron exentos de la transformación en las condiciones laborales en cuales realizaban su trabajo (Cloonan & Williamson, 2017). A fines de los años noventa el gobierno de Gran Bretaña frente al contexto de inestabilidad implementa el programa *New Deal for Musicians*. Este programa, bajo la dirección del Servicio de Empleabilidad o Jobcentre Plus, tiene el objetivo de establecer una política que permitiera a los jóvenes músicos populares insertarse en el mercado laboral de la música. Esta medida de carácter público, a pesar experimentar ciertas tensiones en su implementación, es un claro ejemplo de una iniciativa gubernamental que se hace cargo de un problema social que experimentan los músicos populares en el contexto neoliberal (Cloonan, 2003).

La relevancia de centrar la mirada en las condiciones materiales en las cuales los artistas desarrollan su trabajo consiste en visibilizar que, en este caso los músicos populares, son personas que necesitan de ciertos elementos mínimos para subsistir. Si bien, las políticas públicas que desarrolla Gran Bretaña responden a un contexto muy diferente de las desarrolladas en Chile, ER es uno de los primeros programas estatales de posdictadura que gestionó estrategias de corto alcance para mejorar la situación material en la cual trabajaban los músicos populares. La preocupación en esta materia es posible de visualizarla en dos aspectos concretos fomentados por ER, que corresponden a los dos ejes de este apartado. La primera responde en instalar en los estudiantes de ER como condición mínima para trabajar la exigencia de un pago. La segunda, radicó en que los beneficiarios del programa pudieran desarrollar su labor de músicos populares de manera “profesional”. Esta profesionalización se tradujo en los estudiantes de ER en tener en

las tocatas un estándar material para desarrollar su labor: amplificación, luces, roadies, entre otros.

En este primer eje la contribución de ER hacia valorización social del músico popular era necesario traducirla en un reconocimiento concreto: la remuneración por el trabajo realizado. El acto del pago, implica por una parte valorar la labor ejecutada, y por otra otorga un sustento material a los músicos, para que puedan continuar haciendo de la actividad musical una fuente laboral. Frente a esto, uno de los músicos fundadores de ER señala su postura absolutamente negativa a las invitaciones a tocar pero que no poseen un pago por de por medio : “No... a claro, no, no! yo prefiero ni tocar, o sea así de simple. Más vale no tocar acá que estar tocando... intentando levantar algo que no se levanta (CNCA, 2011, pág. 35). En su visión expresa que en el fondo asistir a trabajar sin una remuneración implica mantener el mismo lugar de marginalidad social de la música, ya que aunque asista a tocar la situación “no se levanta”, es decir no ofrece ningún sustento al músico en el reconocimiento simbólico, ni material de su trabajo. Una profesora de ER, señala en su relato cómo esta idea es fundamental en la formación y del impacto que posee para los beneficiarios de ER:

A todas luces, pasaba en muchos lugares que a los músicos no les pagaban. Ahora por lo menos en Valdivia quedaron con la certeza que eso es lo que merecen. En Talca también, ya están de acuerdo en no ir a los lugares si es que no les van a pagar. Ojalá que nadie caiga con ir a un espacio en el que no son respetados sus derechos. Y eso toma un tiempo largo, acá en Santiago ha sido fácil. Santiago tampoco es la panacea (CNCA, 2011, pág. 35).

Existe un reconocimiento transversal entre profesores, líderes y beneficiarios del programa sobre el impacto que tuvo ER en esta preocupación por las condiciones materiales mínimas con las que el músico popular debía trabajar. Sin embargo, también hay ciertas limitaciones sobre el rango de alcance de estas acciones. Por ejemplo, Marcela Parra (entrevista, 2018) reconoce que ER contribuyó en posicionar una mayor valorización del músico popular no obstante sostiene que:

En la práctica es bastante irreal ser trabajador en la música en este momento. Sí, todavía muy difícil. Con suerte o sea si a uno le va bien, vive de algo más o menos relacionado con la música. Pero eso también pasa por un cambio cultural grande. No podemos lograr que ciertos recursos que también son, que no son básicos de

la vida y la gente en general gasta en otras cosas. Cómo hacer que esos recursos se dirijan hacia la cultura en lugar de otras cosas.

En este sentido, Parra expresa con claridad que existe esta preocupación y se generan acciones por parte de ER por mejorar esa visión del músico como un trabajador. No obstante, lo realizado por el programa no da abasto, ya que responde a una problemática sociocultural de la valoración de las personas hacia las artes, y en específico hacia la música. Así, la acción que genera ER es una contribución pero su objetivo excede a las reales condiciones de impacto que puede tener un programa con sus características, con el fin de transformar estas concepciones sobre el trabajo que realiza el músico popular.

La profesionalización es un objetivo que ER instala para desarrollar con las bandas que participan de los procesos de formación. Este propósito está ligado con el lineamiento de ER con el fin de generar una valorización del músico como trabajador y de la necesidad de especializar sus conocimientos para poder desarrollar su oficio. Desde el discurso oficial del programa es reconocido el rock como actividad laboral por la inversión de tiempo, conocimientos y esfuerzos personales y grupales para crear y tocar esta música. Por tanto, entender al rock como una actividad profesional implica que sus acciones están ligada a “responsabilidades, necesidades y derechos para un buen desempeño” (CNCA, 2011, pág. 35).

En esta lógica institucional un objetivo específico de ER es “entregar los conocimientos específicos necesarios para el desarrollo y la profesionalización de los beneficiarios seleccionados” (CNCA, 2011, pág. 61). Esto es implementado a través de las distintas instancias de formación como las Escuelas de Rock, Escuela de Manager o Taller de Producción Musical. Los espacios de formación, desde la perspectiva de la educación musical no formal, estaban basados en el aprender haciendo a partir de la experticia de los facilitadores que poseen una vasta experiencia en el mundo de la música popular chilena; ya sea como músicos, productores o gestores. El coordinador de formación caracteriza estas instancias de la siguiente manera:

El productor musical es el que entra en la parte más íntima de la banda, que es la parte de la composición(...) Y que también les enseñe un poco como se trabaja ese proceso de manera más profesional, el arreglo de canciones, como preparase para enfrentar un estudio, para enfrentar un escenario profesional antes de ir a

un concierto. Es como el DT de las bandas, el que se mete en la cancha con ellos” (CNCA, 2011, pág. 51)

En los estudiantes, esta formación profesionalizante era entendida como algo que los ayudaba a ordenarse o a tomarse en serio su trabajo, como puntualiza Javier de la banda Keko Yoma (entrevista, 2018):

Y para el disco sí hicimos un proceso de producción musical. Y ahí conocimos a Padilla y conocimos al Andrés. Hicimos vínculos con el Andrés, después el año siguiente hicimos *El más weón de los caminos*. O sea dentro de la experiencia escuela yo creo que lo que más nos aportó de profesionalización, el encuentro con Andrés Godoy como profesor, como tutor bien desde la lógica relacional. Y que el tipo nos disciplinó y como que nos enseñó caleta po. O sea, fue como el primer señal de un trabajo un poco más serio ¿no?

Por su parte, Franco (entrevista, 2018) reconoce y valora el trabajo de formación desarrollado por ER en torno a la profesionalización, mas también señala los límites que tenían estas instancias de formación de corta duración:

Entonces claro o sea si uno se pone a mirar para atrás fueron pioneros en crear estas instancias como festivales donde bandas digamos amateur podían dentro de este tema de los talleres y todo no sé si llegar al profesionalismo pero sí tener las herramientas como para poder hacer un camino para poder profesionalizar tu banda. Eso sí yo creo que ellos fueron como muy, muy pioneros.

Franco describe que las instancias de formación no realizaban una profesionalización total del músico que los hiciera salir de su condición de amateur, pero reconoce el aporte de ER como “pioneros” al ayudar a trazar un camino profesional. Por tanto, desde el relato de Franco, si una banda tomaba la iniciativa de profesionalizar su proyecto musical ya conocía los referentes y herramientas básicas para profundizar ese camino. Este reconocimiento de los límites del impacto en la profesionalización del músico también es declarado por los líderes de ER. Patricio González (entrevista, 2018) sostiene que tras los procesos de formación, que tienen una duración de tres semanas, “los chicos quedan habilitados entonces, digamos no un 100% pero para desarrollar con mejores herramientas sus procesos creativos”.

En el discurso institucional lo profesional también está asociado a que el trabajo del músico cumpla con “estándares profesionales” lo que se traducía en condiciones de equipamiento y operación (CNCA, 2011). Esta interpretación también está proyectada en la

experiencia de los profesores y estudiantes entrevistados, sin embargo el relato de ellos apunta al vínculo de la profesionalización con las condiciones materiales en las cuales el músico popular realiza su trabajo. Martin Cloonan y John Williamson señalan que la precariedad no es algo nuevo en la esfera de las artes y que en el caso de la música está acrecentada al ser un trabajo que muchas veces es observado como inmaterial (2017). En este sentido, no es extraño encontrar en el relato de los estudiantes que el reconocimiento profesional de la práctica musical, está ligado a una mejora de las condiciones materiales para realizar su trabajo como músicos. Esto queda ejemplificado en el relato de Franco (entrevista, 2018):

Todos nosotros éramos músicos amateur y yo creo que se veía muy lejana la opción así como de subirse a un escenario, donde hubiera una buena iluminación, donde hubieran algún trato realmente profesional. Donde tú realmente te sintieras músico. Que como te decía anteriormente que todo era autogestión, autogestión cuando llegaban las Escuelas de Rock no sé por qué no te sonaba algo, llegaba un roadie te sacaba el cable y te ponía el cable y esa cuestión era como ¡guau! Tú sentías que ellos realmente estaban en poses de lo que tú estabas haciendo, que era como toda una mancomunidad de roadies, de sonidista, de iluminadores, tramoyas. Entonces sí de cierta manera, como te decía, quizás no profesionalizaban el trabajo que uno tenía, pero sí te daban las herramientas y te ampliaban dentro de tu visión para que tú te dieras cuenta de que no era tan imposible llegar ahí por fin. Llegar a ser como ser profesional.

Este aporte en las condiciones materiales era entendido como un privilegio que otorgaba a los estudiantes una mayor concientización y valoración por el trabajo musical realizado. Sergio relata una situación similar al contar su experiencia de la ayuda de un roadie en el escenario. Allí señala que el formato en que trabajaba ER generó un impacto positivo puesto que:

. . . él cómo para muchos era un privilegio como súper raro así “como no tranquilo si yo lo hago” a lo que no estábamos acostumbrados, pero después uno empieza a entender que son condiciones en las cuales todos los músicos deberían trabajar o si uno aspira a una calidad, o de una trayectoria, no sé... eso (Lagos, entrevista, 2018).

El eje de la profesionalización, fomentado en las instancias de formación de ER, es reconocido transversalmente por los líderes, profesores y beneficiarios como un aporte hacia la valoración social del músico popular. Esta profesionalización promovida por ER no es entendida solo en relación al desarrollo técnico de habilidades musicales, en donde muchos estudiantes de las primeras ER no poseían una formación musical formal previa. Lo profesional, también era

traducido para los líderes de ER en que los estudiantes tomaran conciencia de las distintas capas en las que estaba compuesto el trabajo del músico popular, para que posteriormente siguieran su camino independiente. En otras palabras, ofrecer una primera puerta de entrada al funcionamiento de las relaciones laborales en el mundo de la música popular. Por su parte, los beneficiarios entendían que el fomento de ER sobre “lo profesional” consistía en ofrecer condiciones materiales mínimas para que el músico popular trabajara. La visión material de la profesionalización da cuenta de la precariedad en la que usualmente el músico popular realiza su labor. Por tanto, contar con equipos de iluminación, sonido y roadies para las presentaciones de cierre de las ER, era algo fundamental hacia el reconocimiento del trabajo musical de los estudiantes.

4.2.2 Articulación de espacios de legitimación

En el contexto de posdictadura la profundización del modelo neoliberal impactó en la desarticulación de las redes asociativas de trabajadores. Las implicancias de este proceso en el caso de las organizaciones de músicos (gremios, sindicatos, sociedades de gestión, entre otras) redundaron en que no lograran cristalizar demandas homogéneas, ni alcanzar un poder de negociación importante. Los músicos más jóvenes, por su parte poseen poca participación en las organizaciones sindicales formales, pero demuestran un interés en asociarse en organizaciones de hecho y temporales⁴³ (Karmy et. al., 2014). Frente a este escenario de atomización de las organizaciones laborales de músicos, ER aportó a establecer en los procesos de formación un espacio de legitimación social hacia el trabajo que realizaba el músico popular. A su vez, los líderes de ER pretendían que estos espacios de legitimación pudieran ser proyectados por los mismos músicos, incentivando en los estudiantes la formación de redes de apoyo laboral informal y formal.

Manuel, como profesor, y Marcela, como beneficiaria, destacan cómo el proyecto educativo de ER de alguna forma articula un espacio de legitimación que reconoce y acoge el trabajo del músico popular. En este sentido, Manuel (entrevista, 2018) señala que la labor

⁴³ En otras palabras se establecía un vínculo de cooperación pero un objetivo específico y de corto alcance, por ejemplo gestionar festivales, conciertos; o bien, mantener redes de contactos entre los colegas para conseguir trabajos (Karmy et. al., 2014).

desarrollada por ER ayuda al músico para que socialmente se valide: “de que puta que bueno que los cabros se dediquen a la música ¿cachay? O sea es un camino es una opción ahí importante que tiene que ver con el desarrollo espiritual y laboral también”. Por su parte, Marcela (entrevista, 2018) da cuenta, a un nivel más específico, cómo este espacio de legitimación de ER genera un reconocimiento social desde las relaciones sociales más cercanas y cómo estas se pueden proyectar a un nivel más general:

Yo creo que igual hay un trabajo social detrás de que cuando alguien hace una actividad, como la música por ejemplo, y existe una institución que trabaja con esa persona, que la... No sé me ocurre la palabra exacta... que no es como que la acoge, que confía en esa persona, que considera que esa persona está haciendo algo valioso socialmente. Entonces hay interés social y eso genera que exista mayor interés social a nivel familiar, a nivel de todo el entorno que está detrás de esa persona que hace música eso creo que igual desarrolla.

El espacio de legitimación que articulaba ER, desde la visión de Marcela y Manuel, genera un impacto positivo en la valorización social del trabajo que realiza el músico popular. Así, visualizo el interés del programa por generar estos vínculos de cooperación que opera a través de las relaciones sociales; tanto dentro del mundo de la música popular, como en el reconocimiento que realiza hacia el entorno más cercano de la familia.

Manuel (entrevista, 2018) profundiza más adelante cómo la participación de los profesores-músicos en los procesos de formación constituía una red de apoyo para el músico popular que no existía en dictadura, ya que potenciaba el trabajo realizado por ellos al valorar su trayectoria como artistas:

Nosotros estábamos absolutamente aislados en dictadura entonces empezó a salir gente ahí importante que empezó a hacerse un nombre y empezaron a surgir desde las Escuelas de Rock de una u otra forma ¿no? Tal vez, siendo alumnos directos o tal vez teniendo contacto con ese proceso de formación y también potenciando el trabajo de esos artistas que empezaron a hacer clases ahí. O sea valorar también eso, valorar esa trayectoria. O sea, no porque no estuviesen ya en la banda tocando y teniendo un tema ahí pegando en la radio habían dejado de existir.

El testimonio de Manuel da cuenta, desde su experiencia, el impacto que tuvo ER en la articulación de redes informales de apoyo para los músicos populares que constituían un

referente dentro del mundo de la música popular chilena. Esta instancia educativa, que generaba lazos de colaboración, establecía una contribución a nivel material y simbólico. En primer lugar les ofrecía un lugar de trabajo⁴⁴ a estos músicos populares que estaban legitimados dentro del mundo de la música popular. En segundo lugar, en el plano simbólico, ER al hacer la selección del equipo de formación reconocía la trayectoria de estos músicos como trabajadores.

Otro impacto de ER en la articulación de redes colaborativas informales entre músicos populares consistió en cómo este espacio de formación aportó en el proceso de aprendizaje, del músico profesional y en la labor de facilitadora, de una profesora de ER. Allí el programa generaba instancias de sociabilización con otros profesores músicos:

Finalmente es una escuela para uno también, cuando uno comparte experiencias aprende. Y es súper entretenido viajar con otro profe, saber en qué está, cuáles son los universos en que está existiendo de inquietudes, que lee, que escucha, siempre se nutre. En ese sentido la última que hice en Valdivia viajé con el Pieratinni y parneamos un kilo, no nos conocíamos personalmente y fue súper parneo, estar sacando el rollo, viajando juntos, nutriendo las clases que hacíamos los dos con que se encontraba el con las bandas, si al final trabaja con las mismas bandas, cómo mejorar (CNCA, 2011, pág. 38)

En el caso de los beneficiarios las redes de contacto informales también son relevadas dentro de sus discursos como un aporte. Este impacto se tradujo en que algunos, tras los procesos de formación, pudieron situar su labor como músicos en una escala de acción más grande dentro del mundo de la música popular, como relata Franco (entrevista, 2018):

Para muchos de los que participaron los marcó harto el tema de las Escuelas de Rock, fue como un impulso súper grande porque a partir de eso muchas bandas tuvieron la posibilidad de salir de Melipilla a tocar a otros lados. Porque por lo general no sé po las tocatas eran siempre en Melipilla o siempre en Talagante por ahí ¿cachay?, pero no existía la posibilidad de que las bandas salieran y fueran a tocar a Santiago o a otros eventos más masivos.

⁴⁴ Si bien ER otorgaba estos lugares de trabajo, son trabajos que tampoco contaban con una gran estabilidad, por la naturaleza de la organización del programa, en donde existen límites en términos de presupuesto que pone la institucionalidad cultural. Esto igual se relaciona a la naturaleza de las condiciones laborales de los músicos, lo cuales trabajan desde la lógica del pluriempleo (Karmy et al., 2014). En este sentido, ER era una fuente laboral más de los músicos que aportaba sus presupuestos personales.

Más adelante en la conversación Franco (entrevista, 2018) señala que en este nuevo marco de operación más amplio podían establecer lazos de cooperación con otros músicos para continuar con sus prácticas musicales:

Pero a partir de eso, como que eso generó un precedente y como que se amplió más el espectro. No solamente de tocatas, sino que también de conocer a otros músicos, de intercambiar músicas con otras personas, si no sé po nosotros tampoco sabíamos que en Melipilla más músicos de lo que nosotros pensábamos o más de las cuatro o cinco banda que siempre estaban. Aparecieron muchas bandas más y mucha gente haciendo música y venían chicos detrás de nosotros con no sé tres, cuatro años más chicos que nosotros y venían también con la misma inquietud de hacer música. Pero igual sin lugar a dudas yo creo que sí marcó un precedente grande el tema de las Escuelas de Rock.

Este establecimiento de lazos cooperativos también es reconocido por Gonzalo, de la agrupación Keko Yoma, que a su vez profundiza en cómo estas redes los ayudaron a posicionarse en un contexto más amplio. Esta situación les permitió a ellos establecer futuros contactos para concretar su trabajo como músicos:

Todos hacíamos música desde antes entonces... tocábamos música en bares y ese tipo de cosas. O sea, el circuito se remitía solo a eso. Haber estado en las escuelas nos puso en otra realidad y eso fue lo que aprendimos. Después de eso, de hecho viajamos con ese sentido, con conocer nuevas cosas ¿cachay? (Keko Yoma, entrevista, 2018)

Marcela Parra también rescata, tras su experiencia en ER con la agrupación Amapolas Fritas, la postulación a un concurso gestionado por Balmaceda Arte Joven en Santiago. Esta experiencia amplió para el grupo el rango de acción del oficio musical, ya que las puso en contacto posterior con un productor del sello Warner Music. Al respecto Marcela (entrevista, 2018) cuenta: “de esa participación en el concurso de Balmaceda se acercó a nosotros un productor de la Warner Music y nos ofreció un contrato”. Este posicionamiento en una red de bandas más amplia, que abría oportunidades de trabajo más extensa que el contexto local de Temuco, para Marcela (entrevista, 2018) tiene dos impactos positivos en su visión del trabajo que realiza como músico popular:

Por una parte, en darnos cuenta que tenemos que mejorar como nuestro producto creativo y por otro lado, en que se nos abran las puertas para que

nosotros creer que podemos llegar más allá y también que hayan nexos con personas.

Este desplazamiento de escala de acción, de ampliar las futuras redes de trabajo propiciado por los procesos de formación de ER, también lo señala Rodrigo Osorio. Él reconoce que ER los saco de la red underground y les abrió las puertas a nuevas redes de colaboración, como contar con Andrés Godoy de productor:

Todo el camino que nosotros veníamos haciendo el 92' el 95' era muy underground. Entonces con la llegada de las Escuelas de Rock, por haber sido seleccionados y la posibilidad de grabar en el estudio de grabación una canción, fue ya como la condición ya mira algo podía pasar. Y después más encima, nosotros seguimos intentando e intentado y la gente de las Escuelas de Rock nos seguía considerando para otros eventos y eso también nos fue dando movimiento y nos mantuvo con oxígeno hasta el año 98'- 99'. Hasta donde producto de este acercamiento e importante comunicación con la gente de las Escuelas de Rock y con Andrés Godoy ellos mismos empiezan a... el mismo Andrés se entusiasma "yo quiero ser productor del disco de ustedes (Osorio, entrevista, 2018).

En un nivel informal, el aporte de las redes de apoyo generadas en los procesos de formación de las ER generó un impacto tanto en los músicos-profesores como en los estudiantes. En los primeros la contribución fue a nivel material, simbólico y de aprendizaje profesional al construir un espacio de trabajo que reconociera su trayectoria como músicos populares. Esta instancia les permitía socializar con otros músicos y nutrirse de las experiencias de ellos. En los beneficiarios, el aporte se tradujo en posicionarlos dentro de una red de contactos, apoyo y en algunos casos para concretar un trabajo musical que abarcaba un mayor espectro dentro del mundo de la música popular.

En esta configuración de redes de apoyo el fomento para la formación de vínculos asociativos de mayor formalidad y proyección temporal también fue un norte de acción que tuvo ER. Por ello, el programa instala como lineamiento de trabajo la formación de redes de asociatividad con el fin de generar un aporte en las relaciones de colaboración entre los músicos del mundo de la música popular chilena. En este sentido, es planteado como proyección a futuro esta visión de trabajo:

Llegar a ser capaz de gestionar y mantener plataformas de formación, difusión y visibilización en cada región, accediendo a redes de colaboración y asociatividad, de modo que los músicos desarrollen de manera independiente y autónoma su actividad, pudiendo dedicarse a este, desplegando sus habilidades y capacidades (CNCA, 2011, pág. 39)

Andrés Godoy (entrevista, 2018) señala que esta preocupación de ER está asentada desde sus orígenes en 1992 con la ATR:

Primero habíamos sido capaces de organizarnos, de reunirnos, coordinarnos, desarrollar proyectos y de hacer una tremenda pega. Trabajamos con un montón de personas durante dos o tres años, pero al final terminamos agotados con Claudio y Claudio salió pa un lado y yo salí pa otro y yo me quedé con la experiencia y armé este proyecto. Llamé a Claudio de nuevo y le dije “Claudio sabi que, huevón terminemos de andar detrás, de armar, de construir una Asociación de Trabajadores del Rock, porque aquí las bandas famosas no quieren”. Entonces teníamos nosotros la pelea, o el conflicto entre que las bandas famosas de la época estaban en un sitio y las bandas emergentes. Voy a poner un ejemplo. Lucybell que era una banda emergente como hoy día de una pobla cualquiera, de cualquier país. La banda Lucybell o La Pozze Latina, por darte otro ejemplo, o Los Peores de Chile. Hay tienes tres ejemplos ¿no? Nos llamaban permanentemente o nos buscaban “Oye Andrés” o “Oye Claudio, puta merecemos una oportunidad, cómo podemos tocar con A, cómo podemos tocar con B. –Tranquilo nosotros lo vamos a hacer”. Tratábamos de coordinar, los famosos decían “sí, lo que pasa es que el problema técnico”. Entonces, no es el problema técnico, era un problema de disposición que era distinto.

En el relato de Andrés se visualiza como existía una necesidad de esta asociación para mejorar las condiciones laborales de los músicos populares. Sin embargo, las tensiones que él describe sobre el poco interés de las bandas ya establecidas llevaron a que este proyecto se desplazara, desde una perspectiva educacional, a proyectar el foco de la asociatividad en los procesos de formación de las ER. El factor de las redes asociativas es considerado importante dentro del proceso de formación también como señala un profesor de las ER:

Genera esa conciencia que algunos tenían y otros no, generan redes. Hay muchos lugares en que la gente ni siquiera se conoce, sabe que hay más bandas pero por las tonteras de la vida no se pescan o en vez de estar juntos se separan. Por lo menos en el Maule lo que se está gestando es una asociación de músicos locales, en Valdivia lo que tratamos de dejar oleado y sacramentado en la radio, en el diario o en cualquier lugar donde nos hacían entrevistas con el Angelo (CNCA, 2011, pág. 92)

Esta acción para estimular la asociatividad también es reconocida como un aprendizaje relevante para los beneficiarios de ER. A continuación Marcela (entrevista, 2018) expone una de las maneras en las cuales se concretaron asociaciones para continuar el trabajo musical:

Sí se aumentó y de hecho se creó, aumentaron los lazos, entonces se creó una organización que se llamaba OMF, que era Organización de Músicos de la Frontera. La hicimos puras bandas de rock que nos juntamos y fuimos a pedir una sala en la biblioteca municipal y hacer planes y al final empezamos a ganarnos proyectos. En ese momento recién estaba empezando FONDART y terminamos armando una sala de ensayo gratuita para todas las bandas de Temuco con equipos profesionales y organizando eventos súper grandes y ahí se armó un circuito de hecho como súper potente en el sur, que no salió de ahí porque apenas había internet en ese momento. Pero estaba la radio día y noche que pasaba rock todo el día y toda la noche. 24 horas de rock continuado. Estaba la OMF que organizaba tocatas grandes, llevaba bandas de Santiago. Estaba también un diario que se llamaba *El kiosko de la esquina*, que publicaba noticias locales, eso lo hacían unos chicos que estudiaban periodismo o algo así. Y había una tienda también como súper famosa en Temuco que se llamaba la Pillán que vendía discos y poleras y todos esto de bandas. Entonces ahí se vendían los discos de las bandas de Temuco, poleras, un montón de merchandasing y aparecían las noticias en la revista y después las tocatas. Entonces se generó como una movida local así.

En este relato de Marcela señala el impacto posterior que generaron los procesos de formación de las ER en la generación de esta asociación. OMF articuló toda una red de colaboración que buscaba establecer mejores condiciones materiales y de difusión que permitieran sostener el oficio de la práctica musical que desarrollaban las bandas en Temuco. De hecho Sergio también reconoce en el surgimiento de la OMF un punto de quiebre importante en la ciudad para la creación de una escena de bandas emergentes en la zona:

La OMF, la organización de músicos de la frontera. Si po la mayoría de los que estuvimos en esa experiencia de las Escuelas de Rock, después seguimos juntándonos ahí. Sacamos una personalidad jurídica, en algún momento se ganaron unos proyectos equipamiento se generó un buen trabajo de red también ahí con unas sedes sociales para poder ensayar, tener el equipo ahí. Durante un gran tiempo funcionó bien, después como todas las cosas ya decantó en otras cosas. Se desgranó el choclo como se dice vulgarmente, pero claro ahí de alguna forma armamos una escena.

Por su parte la banda Keko Yoma reconoce que en ER existía este objetivo de trabajo, ellos perciben que fue potenciado más profundamente después del 2010. Tras esta fecha, señalan que el foco se centró en la articulación de una industria musical con el impacto positivo que generó la creación de estas asociaciones:

Claro es que tiene que ver con las lógicas de trabajo que tenían las escuelas. Ahora se trabaja la importancia de generar una industria ¿no? Y ellos tienen toda una lógica de trabajo con que las bandas se asocien o generar asociatividad. Ojalá que puedan incluso hasta sacar personalidad jurídica y ese trabajo es emergente no debe tener más de seis, siete años y nosotros tenemos hartos años más la verdad que eso entonces. Claro pensándolo ahora como que no, nosotros hemos ido a hacer algunas como charlas y de juntarnos con esas bandas y pa eso sí con las escuelas tenemos vínculos, pero no más pa hablar de todo. Pero hay harta asociatividad como dice el Carlos o sea si encontray locos que son de MASA⁴⁵ o de MITA⁴⁶ en Iquique. Hay hartas agrupaciones ellos están ahí conectadísimos (Keko Yoma, entrevista, 2018).

Finalmente, la preocupación de instalar la necesidad de la generación de redes asociativas era algo que primó desde los lineamientos y objetivos del trabajo inicial de las ER. Esto se evidencia en la lectura que Andrés Godoy realizaba sobre la articulación de las redes laborales entre los músicos populares, en donde muchos músicos emergentes quedaban rezagados. Este eje de acción en torno a la asociatividad entre los músicos, también es reconocido por los profesores como un factor importante del músico como trabajador. A su vez, dentro de la experiencia personal de los beneficiarios, ellos reconocen el aporte en la generación de redes asociativas, pues en el caso de Temuco permitió articular una escena musical de bandas emergentes que antes no estaba visibilizada. Por su parte, la banda Keko Yoma, que aún

⁴⁵ MASA- Organización Cultural son los Músicos Asociados de Santiago por la Autogestión. Esta “es una organización cultural que nace después del primer nivel de Escuelas de Rock 2014 en la Región Metropolitana, con el fin de agruparnos como músicos con un mismo objetivo: la autogestión”. Entre sus objetivos esta organización busca: ampliar la red de difusión de la asociación cultural para constituir sedes en cada comuna del Gran Santiago; generar una amplia difusión de las obras artísticas de las bandas pertenecientes a esta organización, a partir de programas preestablecidos y de la creación de espacios socioculturales y musicales; y generar una amplia difusión de las obras artísticas de las bandas pertenecientes a esta organización (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2015).

⁴⁶ El Centro Social Cultural Músicos Independientes de Tarapacá MITA es una organización con personalidad jurídica que desde 2012 trabaja por el desarrollo de la escena musical en la región de Tarapacá. “Reúne a bandas y solistas con música de creación propia. MITA ha desarrollado actividades en las Comunas de Iquique, Alto Hospicio, Huara, Pozo Almonte.” (<http://mita.cl/>)

mantiene un vínculo con las ER⁴⁷, señala cómo este eje de trabajo ha ido tomando mayor protagonismo en los últimos años en comparación al periodo en el cual ellos participaron.

4.2.3 Prácticas laborales autogestionadas

El mundo de arte de la música popular chilena en posdictadura estuvo marcado por varios cambios. Juan Pablo González y el trabajo realizado por Javiera Tapia y Daniel Hernández señalan cómo entre los factores transformadores del mundo de la música popular estuvo la fuerte influencia de las majors en la producción, edición y difusión de música chilena a inicios de los noventa (González J. P., 2006; Tapia & Hernández, 2017). No obstante, la crisis de la industria discográfica internacional (Frith, Brennan, Cloonan, & Webster, 2010; Frith, 2007) llevó a un repliegue de la inversión de las majors en el país (Karmy et. al., 2014)⁴⁸. Esto significó que, para la década de los dos mil, internet se vino a instalar como un nuevo agente en la mediación de las relaciones que se desarrollaron dentro del ámbito de la producción y difusión musical. Estas transformaciones se tradujeron en la precarización laboral para el músico en este periodo⁴⁹. Frente a este escenario de inestabilidad de la industria musical chilena, surge la iniciativa de la ATR que posteriormente derivará en el proyecto de las ER.

⁴⁷ En la entrevista los integrantes de Keko Yoma señalan que han mantenido en los últimos años el contacto con las ER a partir de la realización de charlas en los procesos de formación del programa.

⁴⁸ La situación de la industria musical chilena en el contexto posdictatorial ha sido vista por distintos actores. En el informe CLACSO las investigadoras observan un movimiento que ha tendido a independizarse de los grandes sellos, proliferando los sellos independientes y las autoproducciones. De este modo, las discográficas internacionales se han convertido fundamentalmente en distribuidores de discos extranjeros. Los independientes han intentado suplir la falta de inversión en los artistas locales, pero con una escasa capacidad para difundir a sus músicos en los medios de comunicación masivos, o para instalarlos en los grandes escenarios que se reservan a los artistas extranjeros (Solís en Karmy et al., 2014).

⁴⁹ En el informe CLACSO las investigadoras retratan que las condiciones laborales del músico se caracteriza por: A) difusión desigual por parte de las radios de la música extranjera por sobre la chilena, la cual ocupa más del 90% de las emisiones B) lo anterior genera de que principales fuentes de trabajo sean las clases y las presentaciones en vivo, C) poca cobertura previsional en donde 34,2% de los músicos no está afiliado a ningún sistema de pensiones; el 49,2% no cotiza en sistema de pensiones y el 39,4% no cotiza en ningún sistema de salud. Además, se debe tener en cuenta que, al no contar con contrato ni con seguro de salud, cualquier enfermedad relacionada con la profesión puede dejar al músico sin su fuente de sustento (Karmy et al., 2014).

Eileen Karmy y Cristian Molina en su investigación sobre las organizaciones de músicos en Valparaíso de fines del siglo XIX e inicios del XX buscan contribuir al relato historiográfico desde la perspectiva analítica del músico como trabajador (2018). El estudio en sus líneas argumentales instala el término de perfil de músicos como un descriptor de las prácticas laborales asociadas a la música que realizaban los músicos mutualistas, y posteriormente sindicalizados, de Valparaíso. En este sentido, Karmy y Molina, describen que es posible establecer en los músicos de orfeones un perfil de las prácticas laborales musicales (2018). En el caso de las ER una aproximación que caracteriza el perfil de músicos participantes del proyecto está definido por el trabajo musical autogestionado. La autogestión es un aspecto identificado por los músicos de ER como una práctica laboral común que poseían las bandas beneficiarias del programa. Esta característica tiene su fundamento en que frente a la crisis de la industria discográfica en Chile ER incentivó en los participantes desarrollar prácticas laborales autogestionadas, con el fin de constituir un modelo alternativo de producción y difusión musical.

Andrés Godoy está de acuerdo en señalar que un perfil de músicos de las bandas de ER está vinculado a la práctica laboral de la autogestión. Andrés define esta forma de trabajo como una práctica que posee una independencia frente a una estructura mayor. Con ello, el músico para poder realizar de buena manera su labor tiene la necesidad de asociarse con otros proyectos autogestionados, con el fin de que mediante esta red de colaboración puedan ir armando su camino profesional:

Es que es independiente, la autogestión es independiente, pero es independiente de un sistema ¿verdad? pero la autogestión depende de primero de que lo hagas bien, para en tu autogestión, tú te vincules con otras autogestiones. Tu autogestión no es autocrática, tú no puedes vivir por ti solo. Tu autogestión está basada en que tú no tienes recursos de nadie que te venga a apoyar de afuera. Por tanto tú tienes que inventar tu manera de tener recursos, para construir el disco que quieres, la gira que quieres (Godoy, entrevista, 2018).

Así, para Godoy la autogestión también representaba un tipo de camino de resistencia al cual los músicos populares podían optar con el fin de realizar su labor. Esta ruta alternativa de trabajo autogestionado Andrés (entrevista, 2018) la rescata por la autonomía que otorga a los músicos, los cuales no tendrían que depender de medios de comunicación o instituciones mayores para realizar su trabajo:

Porque siempre la queja es la misma, “lo que pasa es que estoy, nuestra música no se toca en la radio. Sacamos un disco y no se toca aquí, no se toca allá. -A ver para quién quieres tocar ¿dónde quieres tocar en el bar? Ya ok ¿Dónde más? En Lollapalooza, ya. En la radio no te tocan ok ¿y esos son todos los escenarios que tiene el planeta? ¿Has ido a tocar (no sé por poner un ejemplo) a los jardines infantiles? ¿Has ido a tocar a las plazas? ¿Has ido a tocar a los ancianos que mueren? ¿Has ido todos los días?” ¿Por qué los escenarios tienen que ser los escenarios comunes? Tal vez podamos construir una gestión, desde la autogestión que permita ¿verdad? que ese valor que yo tengo como músico, trabajador de esta música, le voy a entregar un bien. Soy un enfermero entonces, soy un cuidador de niños entonces ¿cuánta capacidad tenemos pa inventarnos y reinventarnos en todo momento? ¿Por qué tiene que ser que mi vida como músico tiene que ser en el puto bar, donde el puto dueño me paga diez lucas o me da un copete y ese sería mi pago? Prefiero no tocar, de hecho yo en lo personal, treinta años que no toco en un bar. Por lo mismo, porque construí otra manera, construí otra fórmula que es mi fórmula al final y me produce lo que quiero. Vivo de la autogestión soy independiente, pero bueno no estamos pa hablar de mí ahora.

Andrés liga esta reflexión de la autogestión a su propia biografía, describiendo cómo ha trazado su propio recorrido para su ejercer su trabajo musical. Esta elaboración, desde su experiencia personal, queda proyectada en los lineamientos de trabajo de las ER, los cuales resuenan en la experiencia de los estudiantes. Los beneficiarios se identifican con la descripción de la práctica laboral de la autogestión como algo común que poseían las bandas en los procesos de formación como relata Franco (entrevista, 2018):

Y desde ahí en adelante [después de ER] fue como que abrió la puerta. Y también yo creo que la abrió un poco el espectro de la gente, en pensar de que no lo podías hacer en tu comuna o tu provincia, sino que también podías salir de cierta manera y autogestionando y con contacto mostrar tu música a otro lado.

A su vez, Sergio identifica el aporte de posicionar la práctica laboral de la autogestión y cómo fue un factor común en las bandas participantes de ER. No obstante, señala que esto no respondía solo a un interés de instalar esta necesidad de la práctica autogestionada por parte del programa, sino que también aludía a cambios más generales en la transformación de la industria musical a fines de los noventa:

Yo creo que las Escuelas de Rock como que te daban una visión de eso pero también uno terminaba entendiéndolo en la práctica. De que al final, al fin y al cabo siempre es mejor depender de los menos personas posibles y tener el

control de todo pensando como bien circo Chamorro la cuestión, pero al final el tiempo dio la razón a eso si después de eso, como que en ese tiempo ya estaba la industria musical en Chile estaba como bien venida a menos. Estaba como toda esta ola que hubo en los 90' de grupos chilenos que estaba decayendo y después fue pura escena indie. Y esa escena que se formó después era pura autogestión po'. Eran puros grupos que salían a pegar su afiche que armaban su propia sala de ensayo ¿cachay? Que grababan sus propios discos en la casa ahí ya como empezando la informática. Entonces claro, estos profes ya cachaban como venía la cuestión y te metían hartito el bichito de la autogestión po'. El mismo énfasis en que supiéramos de producción ¿cachay? De producción musical, de no solo dedicarse a la música, sino que también otras cosas (Lagos, entrevista, 2018).

Más adelante en la entrevista Sergio elabora una descripción de sus prácticas laborales como músico. Estas en su mayoría poseen una coherencia con el perfil de las prácticas laborales autogestionadas que definía Andrés Godoy:

Lo que pasa es que yo soy sociólogo de profesión, yo nunca ejercí propiamente la sociología, poco la ejercí la verdad. En realidad como que lo fui complementando con lo mismo de la música. Tratando de generar proyectos, actualmente estoy haciendo hartos talleres de música. Hago un taller de música en la cárcel acá en Temuco. Hago un taller de música en un liceo, en un colegio, también soy músico de una compañía de circo acá en Temuco, llevamos como cinco o seis años en hartos proyectos e investigación y todo. Y también los proyectos musicales ahí tengo varias facetas po: de folklor, de bolero, una banda de rock también, pero ya no en la parte creativa. La parte creativa la tengo en otras... en otros géneros y así po en eso he estado pa' delante. En el fondo la diversificación no más ahí el ser adaptable también me juega hartito a favor (Lagos, entrevista, 2018).

Por su parte, todos los integrantes de Keko Yoma reconocen de manera unánime la autogestión como una práctica laboral que articula un perfil de músicos en torno a ER. Además, Javier menciona que el perfil autogestionado de trabajo de las escuelas ayudó a construir una nueva escena. En su relato menciona varias agrupaciones que pasaron por los procesos formativos de ER o han participado del programa desde otras instancias:

Las escuelas tenían claro un trabajo más ligado a bandas como más emergentes o bandas no sé. Me acuerdo entonces, qué se yo haber tocado con Ocho Bolas, con bueno el mismo Florcita Motuda, Sinergia, La Flori, Los Juana Fe. 2008 Weichafe y ahí había una eso podría ser como una especie de cierta escena (Keko Yoma, entrevista, 2018).

Más adelante en la conversación Javier (Keko Yoma, entrevista, 2018) señala que estaría de acuerdo en comprender a la autogestión como una práctica que aunaba a los músicos de las bandas participantes de los procesos de formación de ER:

Podría ser, y si lo ves así se ve bonito porque en el fondo se podría decir que esos fueron años de experimentación. Estoy pensando en la asociatividad musical y la autogestión que se lo prestaban las Lilits también o sea no sé si se logró, pero eso llevó a un modelo de trabajo que tienen las escuelas hoy en día, que sí generaron efectivamente ahora. Chicos que están organizados, que se encuentran, que tienen estas agrupaciones que están haciendo festivales en las regiones.

En suma, la postura de Andrés Godoy, de acuerdo a los objetivos iniciales de ER, posiciona la necesidad de construcción de un perfil de músicos definido por las prácticas laborales autogestionadas, más que por su género o repertorio. Allí algunos beneficiarios reconocen esta línea de trabajo y la contribución que generó en sus experiencias personales de trabajadores de la música popular. La práctica laboral de la autogestión que si bien pudo haber tenido limitaciones, al no lograr permear a todos los músicos que pasaron por ER, logró instalar en el mundo de la música popular un modelo de trabajo alternativo autogestionado y asociativo.

CONCLUSIONES

Los desafíos sociales y económicos que atravesaron al Chile de posdictadura son hechos ineludibles de nuestra historia reciente. A nivel social existió la necesidad de rearmar el tejido colectivo y comunitario, y en el plano económico la matriz neoliberal generó un impacto en la precarización de las condiciones laborales de los trabajadores. El Estado posdictatorial buscó ofrecer soluciones a través de las políticas públicas que aportaran al proyecto de democratización del país. Sin embargo, el peso del pasado reciente impuso trabas para la constitución de un régimen democrático que fuera garante de los DDHH y ofreciera a la ciudadanía una institucionalidad política de la cual todos se sintieran parte.

En el plano de la cultura el eje de acción de las políticas culturales fue implementado desde una lógica subsidiaria. A nivel discursivo los gobiernos de la Concertación establecieron una política cultural que apelaba a la construcción de un Estado benefactor. No obstante, el contexto socioeconómico neoliberal exigía un actuar contrario, en donde el Estado estuviese replegado y la responsabilidad política de la accesibilidad, participación y democratización de las artes a la ciudadanía fuera compartida con agentes privados. Por su parte, en este periodo la institucionalidad cultural, dispersa en diferentes organismos públicos, también experimentó un proceso de centralización que fue concretado el 2004 con la creación del CNCA.

En este este escenario de la política e institucionalidad cultural pública de posdictadura surge el programa estatal ER. Esta iniciativa tiene su precedente en la ATR que buscaba generar una valorización hacia el trabajo del músico popular chileno. Con ese impulso logran establecer un vínculo con la institucionalidad pública del momento y logran implementar el plan piloto de ER. En un primer periodo este programa centró sus esfuerzos en el proyecto de formación musical en comunas periféricas de la capital. En una segunda etapa estos objetivos fueron ampliados y los líderes de ER consideraron que otro aspecto relevante y necesario de tomar en cuenta consistía en la difusión de la música popular chilena.

Los diversos objetivos trazados institucionalmente por ER son reflejo de que existía una necesidad social y artística de generar un aporte por parte del Estado hacia el mundo de la música popular. Con el corpus estudiado es difícil establecer una evaluación sobre el impacto que

tuvieron las acciones concretas desarrolladas por ER, frente a las expectativas que declaraban sus líderes y los documentos institucionales. Las limitaciones que pudo haber tenido ER para la concreción de sus propósitos no responde a una responsabilidad exclusiva de los ejecutantes del programa, sino que muchas de las tomas de decisiones del programa estaban sujetas a dificultades políticas y burocráticas. Este fenómeno es explicado porque ER, al poseer un carácter estatal, está sumido dentro de las lógicas de las políticas culturales de posdictadura

A pesar de estos obstáculos ER logró generar un espacio desde la institucionalidad pública que acogió al músico popular chileno en un periodo en el cual ellos se sentían poco valorados socialmente. En un plano ER otorgó un espacio de formación gratuito para el músico popular. Si bien, esta instancia de formación musical era de corto alcance y en base al modelo de taller no tenía solo un interés artístico, sino que buscaba generar un aporte a las comunidades periféricas en donde se implementaban las escuelas desde una práctica musical accesible. En este sentido, los procesos de formación musical comunitaria contribuyeron, en un rango de acción acotado, a la generación de una nueva escena de músicos populares basada en relaciones de colaboración que habían sido desarticuladas tras la dictadura.

La precariedad de las condiciones laborales en las cuales los artistas y trabajadores de la cultura realizan su labor, es una de las consecuencias del modelo socioeconómico neoliberal reforzado en el contexto de posdictadura. En el caso de los músicos las dificultades también residían en un problema estético en donde la concepción de la figura del rockstar, asociado al disfrute de la vida bohemia, ponía trabas para considerar al músico popular como un trabajador. En este sentido, otro aporte de ER consistió en generar un espacio para la valorización del trabajo que realizaba el músico popular en Chile. Dentro de su proyecto educativo el programa buscó fomentar estrategias en los beneficiarios que apuntaran a establecer vínculos de apoyo laboral entre los músicos populares frente al escenario de precarización. El contar con condiciones materiales mínimas para desarrollar un trabajo musical, la articulación de espacios de legitimación, y el incentivo para generar prácticas laborales de autogestión fueron las herramientas que este programa estatal buscó entregar a los participantes de los procesos de formación.

El foco de la investigación estuvo en el análisis de las relaciones sociales desarrolladas dentro del proyecto educativo de ER y de qué manera esta instancia de formación generó un aporte hacia el mundo de la música popular. Un aspecto relevante de desarrollar para una futura investigación estaría en comprender cuál ha sido la contribución de ER hacia el fomento de la música popular chilena desde su componente de difusión y visibilización. La plataforma de los festivales formada el 2004 con Rockódromo presenta un objeto de estudio atractivo de analizar debido a las implicancias políticas y artísticas que posee la política cultural para financiar estos eventos masivos. A su vez, para generar una evaluación del impacto en términos políticos y sociales de estos eventos hacia la comunidad y el mundo de la música popular chilena.

Esta investigación centra su estudio en el músico popular como un agente social que debe enfrentar los desafíos de su acaecer histórico. En esta perspectiva los músicos populares chilenos, que participaron en el programa de ER, buscaron hacer frente a las necesidades sociales que afectaban al mundo de la música chilena en posdictadura. Con la colaboración del Estado ellos encontraron un nicho de trabajo desde su experiencia profesional, a partir de la cual podrían generar una contribución a las dificultades que observaban. En este sentido, el aporte del estudio consiste en relevar ciertas prácticas de trabajo que realiza ER, bajo el alero estatal, en base a la experiencia de los músicos populares.

Esta nueva forma de examinar las prácticas de trabajo de ER, desde la perspectiva de la educación no formal comunitaria y las condiciones laborales del músico popular, son una contribución en dos sentidos. Por una parte, permite visibilizar otra vía análisis para los estudios de música popular en donde las políticas culturales y la acción estatal son factores importantes a considerar para el estudio del fenómeno musical. Por otra, posiciona y valora el relato de los músicos populares sobre su propia visión como agentes que generan un aporte a la sociedad a través de su práctica artística, laboral y formativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, H. (2003). Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura? *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura*(4). Obtenido de <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a04.htm>
- Antoine, C. (2008). Audiencias y Consumo Cultural en Chile. ¿Tópico o Justificación de un Modelo de Democratización de la Cultura: 1990-2005? *Re- Presentaciones: Periodismo, Comunicación y Sociedad*(5), 65-83.
- Antoine, C. (2011). Control y evaluación de las políticas culturales en Chile. *UNIVERSUM*, 1(26), 13-37.
- Antoine, C. (2015). Más allá de la acción cultural del Estado. Apuntes para una evolución de las políticas culturales en Chile. *Atenea*(511), 147-174.
- Antoine, C., & Brablec, D. (2011). *Políticas Culturales: La acción del estado y la sociedad de oportunidades. Serie informe. Sociedad y política*. Las Condes: Libertad y desarrollo.
- Araújo, S. (2006). A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista Transcultural de Música*. N° 10, 1-34.
- Ardiles, P. (2017). *Rock en Antofagasta: Estudio de caso en provincia*. (Tesis de maestría), Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. Obtenido de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/21372/Ardiles%2c%20Pilar.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Barbieri, N., Partal, A., & Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers. Revista de Sociología*, 2(96), 477-500. Obtenido de <https://papers.uab.cat/article/view/v96-n2-barbieri-partal-merino>
- Becker, H. (2018 [1982]). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Brunner, J. (1987). Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. En N. García Canclini (Ed.), *Políticas Culturales en América Latina* (págs. 175-203). D.F., México: Cultura y Sociedad.
- Brunner, J. (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- Cabello, J. (Dirección). (2010). *En las sombras...un capítulo del rock en Chile* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=UaXQ5yKSqhQ>
- Campbell, P., & Higgins, L. (2016). Intersections Between Ethnomusicology, Music Education, and Community Music. En S. Pettan, & J. Titon (Edits.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (págs. 638-668). Nueva York, NY, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Canelas, A., & Bayardo, R. (Edits.). (2008). *Políticas Culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA.
- Cloonan, M. (2003). The New Deal for Musicians: Teaching young pups new tricks? *Music Education Research*, 5(1), 13-28. doi:<https://doi.org/10.1080/14613800307099>
- Cloonan, M., & Williamson, J. (2017). Introduction. *Popular Music and Society*, 40(5), 493-498. doi:<https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1351117>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011). *Estudio de sistematización del programa Escuelas de Rock*. Sección Observatorio Cultural.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Reporte de impacto Rockódromo 2017*. Obtenido de http://escuelasderock.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/04/Informe_Impacto_Rockodromo_2017_2.pdf
- David-Guillou, A. (2009). Early Musicians' Unions in Britain, France, and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry. *Labour History Review*, 74(3), 288-304. doi:[10.1179/096156509X12513818419655](https://doi.org/10.1179/096156509X12513818419655)

- de Oliveira, A. (2000). Street kids in Brazil and the concept of teaching structures. *International Journal of Music Education*, 29-34.
- Donoso, M. (Dirección). (2010). *Documental Escuelas de Rock 1995* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wftaMd6xdVo>
- El Martutino. (2011). Resumen Rockodromo 2004-2011. Obtenido de <http://www.elmartutino.cl/video/resumen-rockodromo-2004-2011>
- Frith, S. (2007). Live Music Matters. *Scottish Music Review. Indeterminacy and Technology*, 1 (1), 1-17.
- Frith, S. (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure, and The Politics of Rock' N' Roll*. Nueva York: Pantheon Books.
- Frith, S. (2014 [1996]). *Ritos De La Interpretación. Sobre El Valor De La Música Popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., & Webster, E. (2010). Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 1(1). doi:10.5429/2079-3871(2010)v1i1.3en
- García Canclini, N. (1983). Las Políticas Culturales en América Latina. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*(7), 18-26. doi:<http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i7.1734>
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García (Ed.), *Políticas culturales en América Latina* (págs. 13-61). D.F., México: Cultura y Sociedad.
- Garretón, M. (1992). Estado y Política: Fundamentos de una Nueva Institucionalidad. *Seminario Políticas Culturales en Chile* (págs. 65-75). Santiago: División de Cultura. Ministerio de Educación.

- Garretón, M. (1993). Cultura política y política cultural. En M. Garretón, S. Sosnowski, & B. Subercaseaux (Edits.), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile* (págs. 223-247). Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Garretón, M. (1999). Balance y perspectivas de la democratización política chilena. En A. Joignant, & A. Menéndez (Edits.), *La caja de Pandora. El retorno de la transición chilena*. Santiago: Ariel.
- Garretón, M. (2007). Concertar es difícil. La política chilena en la encrucijada: post pinochetismo o sociedad democrática. *Umbrales de América del Sur*(3), 87-98.
- Garretón, M. (2008). Políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile. En A. Canelas, & R. Bayardo (Edits.), *Políticas Culturaisna Ibero-América* (págs. 75-118). Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Gayo, M. (2011). La desigualdad económica y el gusto musical en Chile. En B. Negrón, & M. I. Silva (Edits.), *Políticas Culturales: Contingencias y Desafíos* (págs. 75-86). Santiago: LOM-Observatorio de Políticas Culturales.
- Gelain, G., & Amaral, A. (2017). Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. *IS Working Papers. N° 58*, 1-23.
- González, J. P. (2006). Música Chilena en Democracia. En E. Carrasco, & B. Negrón (Edits.), *La cultura durante el periodo de la transición a la Democracia. 1990-2005* (págs. 183-198). Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- González, J. P. (2007). Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, logros. *I Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular. Universidad Nacional de Villa María*, (págs. 1-20). Córdoba. Obtenido de <https://fubainvestigadores.files.wordpress.com/2013/04/aportes-de-la-musicologia-a-la-enseñanza-de-la-musica-popular.pdf>
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Gran Bretaña: Ashgate.
- Güell, P., & Peters, T. (2012). *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Güell, P., Peters, T., & Morales, R. (2012a). Derechos culturales y aseguramiento en el acceso al consumo cultural: aplicación empírica de una Canasta Básica de Consumo Cultural para Chile. En P. Güell, & T. Peters, *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos* (págs. 223-259). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Güell, P., Peters, T., & Morales, R. (2012b). Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas. En P. Güell, & T. (. Peters, *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos* (págs. 21-49). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Güell, P., Peters, T., & Morales, R. (2012c). Tipología de prácticas de consumo cultural en Chile a inicios del siglo XXI: mismas desigualdades, prácticas emergentes, nuevos desafíos. En P. Güell, & T. Peters, *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos* (págs. 83-108). Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.
- Guerra, P., Bittencourt, L., Lage, R., & Gelain, G. (2017). Tecnologías muscals, materialidades artísticas e ativismo femenino: o caso do Girls Rock Camp Porto Alegre. *Compós. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. XXVI Encontro Anual da Compós*, (págs. 1-18). São Paulo.
- Gutiérrez, C., 19 de febrero de 2008. Historia de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR) [Entrada en blog]. Obtenido de <http://blog.canal.cl/2008/02/historia-de-la-asociacin-de.html>
- Hale, C. (2005). Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America. *Political and Legal Anthropology Review*, 28(1), 10-28.

- Higgins, L. (2012). One-to-one Encounters: Facilitators, Participants, and Friendship. *Theory Into Practice*(51), 159-166. doi:10.1080/00405841.2012.690297
- Higgins, L. (2015). My Voice is Important Too: Non-Formal Music Experiences and Young People. En G. McPherson (Ed.), *The Child as Musician* (págs. 594-605). New York, NY: Oxford University Press.
- Higgins, L. (2016). Hospitable Music Making: Community Music as a Site for Social Justice. En C. Benedict, P. Schmidt, G. Spruce, & P. Woodford (Eds.), *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*. Oxford Handbooks Online. doi:10.1093/oxfordhb/9780199356157.013.61
- Huntington, S. (1994 [1991]). *La tercera ola. La democratización a finales del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Izquierdo, J. M. (2016). Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX). *Resonancias*, 20(38), 95-116. doi:10.7764/res.2016.38.6
- Judt, T. (2006 [2005]). *Postguerra: una historia de europa desde 1945*. Madrid: Taurus.
- Karmy, E. (2017). Musical Mutualism in Valparaíso during the Rise of the Labor Movement (1893-1931). *Popular Music and Society*. doi:10.1080/03007766.2017.1348634
- Karmy, E., & Molina, C. (2018). Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930). *Resonancias*, 22(12), 53-78. doi:https://doi.org/10.7764/res.2018.42.4
- Karmy, E., Brodsky, J., Facuse, M., & Urrutia, M. (2014). *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Obtenido de Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140110083830/TrabajoFinalClacsoKarmyBrodskyUrrutiaFacuse.pdf>

- Logiódice, M. J. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar: Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Documentos y Aportes en Administración Pública y Gestión Estatal*(18), 59-87.
- Maccioni, L. (2002). Valoración de la democracia y resignificación de 'política' y 'cultura': sobre las políticas culturales como metapolíticas. En D. Mato (Ed.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), y CEAP, FACES y Universidad Central de Venezuela. Obtenido de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916024325/17maccioni.pdf>
- Miller, T., & Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (29 de Julio de 2015). Se crea la organización cultural de Músicos Autogestionados de Santiago, MASA. Obtenido de <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/se-crea-la-organizacion-cultural-de-musicos-autogestionados-de-santiago-masa/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (11 de Diciembre de 2017). Ministro de Cultura anuncia cartel del Festival Rockódromo que en 2018 estrena nueva locación. Obtenido de <https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/ministro-de-cultura-anuncia-cartel-del-festival-rockodromo-que-en-2018-estrena-nueva-locacion/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (15 de Marzo de 2018). *Escuelas de Rock y Música Popular. Chile*. Obtenido de Escuelas de Rock y Música Popular. Chile: <http://escuelasderock.cultura.gob.cl/>
- Mok, O. N. (2011). Non-formal learning: clarification of the concept and its application in music learning. *Australian Journal of Music Education*(1), 11-15.
- Palominos, S. (2013). *Perfil de Políticas Culturales para Chile 2013*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Palominos, S., Farías, E., & Utreras, G. (2009). *Música en tensión. Producción simbólica en tiempos de globalización*. Santiago: LOM.

- Portal de Arte. (2004). Carnavales Culturales en Parque Cultural ex cárcel de Valparaíso. Obtenido de <http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2004/carnavales.htm>
- Quisefit, A. (2012). Desde una experiencia de sistema de monitoreo en el Consejo de. VII- *Congreso Chileno de Sociología, PreALAS, 2012, Grupo de Trabajo: Investigación Evaluativa* (págs. 7-28). Santiago: Red de Seguimiento, Evaluación y Sistematización, ReLAC-Chile. Núcleo de Evaluación de Políticas Públicas. Universidad de Chile.
- Ramos, I. (2011). Música Típica, Folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, Décadas de 1920 a 1973. *Neuma*, 2(2), 108-133.
- Random (Dirección). (2016). *Random Rafael Bravo - "Festivales de las Escuelas de Rock de Valparaíso"* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=0UQ8HTmHTEY>
- Salazar, G., & Pinto, J. (2014a). *Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad y ciudadanía* (15a ed., Vol. I). Santiago: LOM.
- Salazar, G., & Pinto, J. (2014b). *Historia Contemporánea de Chile II: Actores, identidad y movimiento* (14a ed., Vol. II). Santiago: LOM.
- Salazar, G., & Pinto, J. (2014c). *Historia Contemporánea de Chile V: Niñez y juventud* (9a ed., Vol. V). Santiago: LOM.
- Secretaría de Comunicación y Cultura, S. (1996). *Políticas culturales en Chile (Mapa institucional, legislativo y financiero)*. Santiago: Ministerio Secretaría General de Gobierno. Secretaría de Comunicación y Cultura. Departamento de Cultura.
- Sierra, D. (2007). *Rock y asociatividad al norte del Mapocho: El caso de las bandas barriales en Conchalí. 1990-2006*. Tesis de pregrado, Universidad de Chile, Santiago. Obtenido de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/sierra_d/pdf/sierra_d.pdf

- Squella, A. (2006). La nueva institucionalidad cultural. En E. Carrasco, & B. Negrón, *La cultura durante el período de la transición a la Democracia 1990-2005* (págs. 51-62). Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Subercaseaux, B. (1992). Las Industrias Culturales: Desafíos para una Política Pública. *Seminario Políticas Culturales en Chile* (págs. 111-125). Santiago: División de Cultura. Ministerio de Educación.
- Subercaseaux, B. (2006). Cultura y democracia. En E. Carrasco, & B. Negrón (Edits.), *La cultura durante el período de la transición a la Democracia 1990-2005* (págs. 19-29). Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Tapia, J., & Hernández, D. (2017). *Es difícil hacer cosas fáciles. Los diez años que cambiaron la música en Chile*. Santiago: Los libros de la mujer rota.
- Throsby, D. (2001). *Economics and Cultura*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yúdice, G. (2001). La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina. *Revista Iberoamericana*, LXVII(197), 639-659.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Individuos Entrevistados

Godoy, A. (2018, 4 de octubre). Entrevista a Andrés Godoy. Realizada por la investigadora, Santiago.

González, P. (2018, 7 de septiembre). Entrevista a Patricio González. Entrevista realizada por la investigadora, Valparaíso.

Lagos, S. (2018, 27 de agosto). Entrevista a Sergio Lagos. Entrevista realizada por la investigadora, vía telefónica

Osorio, R. (2018, 6 de julio). Entrevista a Rodrigo Osorio (Sinergia). Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.

Palavecino, F. (2018, 23 de Agosto). Entrevista a Franco Palavecino. Entrevista realizada por la investigadora, vía telefónica.

Parra, M. (2018, 20 de julio). Entrevista a Marcela Parra. Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.

Sánchez, M. (2018, 20 de agosto). Entrevista a Manuel Sánchez. Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.

Zúñiga, C. (2018, 25 de abril). Entrevista a Cristian Zúñiga. Entrevista realizada por la investigadora, Valparaíso.

Banda entrevistada

Keko Yoma (2018, 9 de agosto). Participantes: Benavides, C., Follert, A., Jara, C., Lizama, J., Troncoso, G. Entrevista realizada por la investigadora, Santiago.