

El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile	Título
Karmy, Eileen - Autor/a; Brodsky, Julieta - Autor/a; Facuse, Marisol - Autor/a; Urrutia, Miguel - Autor/a;	Autor(es)
Buenos Aires	Lugar
CLACSO	Editorial/Editor
2014	Fecha
	Colección
Políticas públicas; Política cultural; Sindicalización; Derecho a la cultura; Asociaciones; Músicos; Artes; Acceso a la cultura; Condiciones de trabajo; Chile; América Latina;	Temas
Doc. de trabajo / Informes	Tipo de documento
* http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140110083830/TrabajoFinalClacsoKarmyBrodskyUrrutiaFacuse.pdf *	URL
Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual CC BY-NC-SA http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar





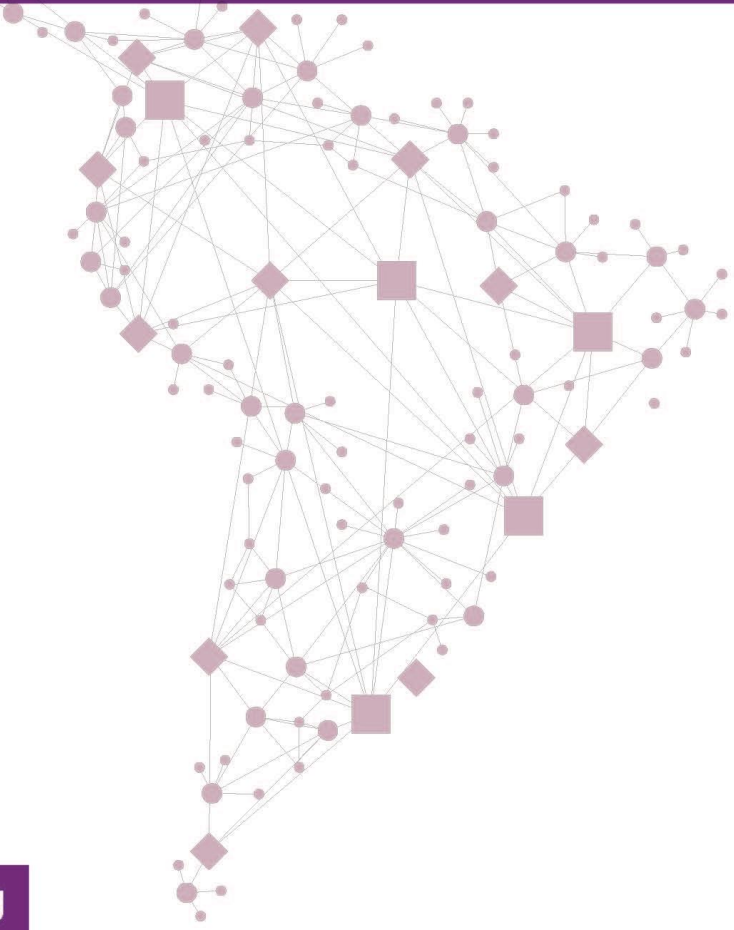
Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais



PROGRAMA BECAS

INFORME DE INVESTIGACIÓN



www.clacso.org





INFORME FINAL

Beca de Investigación CLACSO– ASDI

“El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile”

Autores:

Eileen Karmy Bolton*

Julieta Brodsky Hernández**

Marisol Facuse Muñoz***

Miguel Urrutia Fernández****

Diciembre 2013

* Socióloga de la Universidad Alberto Hurtado y Magíster Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Investigadora sobre músicas populares en Chile, tales como cumbia, tango y nueva canción y en las áreas de música y política, identidades y análisis de música popular.

** Antropóloga social y cultural de la Universidad de Granada (España) y egresada del Magíster en Antropología Urbana de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Investigadora en las áreas de políticas culturales, antropología del arte; antropología urbana; estudios étnicos; antropología de la religión y multiculturalidad.

*** Socióloga de la Universidad de Concepción, Magíster en Sociología del Arte y el Imaginario y Doctora en Sociología del Arte y la Cultura en la Universidad de Grenoble II (Francia). Es profesora del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile y coordina el Núcleo de Sociología del Arte y Prácticas Culturales.

**** Miguel Urrutia es Profesor de Historia de la Universidad de Concepción, Magíster en Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Doctor en Sociología de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica) y actualmente realiza Postdoctorado en la Universidad de Chile. Es profesor del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile y coordina el Núcleo de Ciencias Sociales del Trabajo.

Índice

Introducción y descripción del problema	5
Introducción	5
Descripción del problema	8
Marco teórico de referencia	9
Condiciones laborales y previsionales de los músicos	12
Condiciones laborales de los músicos	13
Condiciones previsionales y su evolución	17
Asociatividad entre los músicos	18
Principales asociaciones existentes.....	21
Principales logros.....	25
Principales dificultades y necesidades del sector asociativo	27
Las políticas públicas referidas a la música	30
Evolución de las políticas culturales en Chile	31
Marco institucional y normativo.....	33
Institucionalidad cultural.....	33
Política Cultural 2011-2016	34
Política de la Música	34
Ley de Propiedad Intelectual.....	35
Instrumentos de fomento	36
Fondos concursables	36
Fondo de la Música	37
Escuelas de Rock.....	38
Financiamiento de Orquestas Profesionales.....	39
Paradigmas de la política actual.....	39
Las políticas laborales y previsionales	43
Breve análisis de la situación latinoamericana	46
Principales demandas y expectativas de los músicos	50
Demandas de difusión y protección a la música nacional	50
Demandas laborales	55

Demandas previsionales	58
Autopercepción y valoración social de los músicos.....	60
Músico como artista v/s músico como trabajador.....	60
Conocimiento de los músicos respecto a sus derechos.....	62
Valoración social del arte y de la música.....	64
Reflexiones finales	68
Bibliografía.....	71
Medios de comunicación	76
Legislación.....	77
Sitios web.....	77

Introducción y descripción del problema

Introducción

Para la presente investigación proponemos un estudio original para las ciencias sociales en América Latina y escasamente explorado en Chile: las condiciones laborales y sociales de los músicos en este país y la implicancia que tienen las políticas públicas (de trabajo y de cultura) en ellas.

Es así que indagamos en las condiciones laborales que viven los músicos en Chile, a partir de un análisis crítico de las políticas públicas que los afectan, específicamente aquellas vinculadas a cultura y trabajo que se han implementado en el país desde el retorno de la democracia en 1990. A partir de ello, analizamos los paradigmas, enfoques e ideologías tras estas políticas públicas, buscando fundamentalmente hallar las consecuencias prácticas en las condiciones laborales que enfrentan los artistas en el país, centrandó la atención en el trabajo de los músicos.

Se establece como hipótesis de trabajo que el desarrollo económico que ha emprendido Chile en los últimos 40 años, ha desembocado en un sistema neoliberal arraigado de manera profunda en la sociedad chilena, cuyas consecuencias establecen relaciones laborales desiguales y condiciones de precarización en el trabajo, especialmente en el trabajo artístico.

Al interior del trabajo artístico, esta situación se da con especial fuerza conllevando fuertes contradicciones. Dentro de la industria cultural, la musical es la que más fuerte y rápido ha crecido, otorgando especiales ganancias a algunos sectores pero sin generar beneficios de manera equitativa en los trabajadores de la música, incluso precarizando las condiciones laborales de los propios músicos.

Se hipotetiza que esta situación es resultado del tipo de política pública que se ha implementado en Chile en relación a lo laboral y a lo cultural, a las normativas y especialmente al modo de comprender *lo cultural* desde las plataformas de toma de decisiones. El Golpe de Estado de 1973 marca un punto de quiebre en el sistema socioeconómico chileno, al instalarse las reformas neoliberales que desestructuran las relaciones de asociatividad, la protección social y las garantías estatales sobre los derechos laborales alcanzados.

Las políticas públicas instauradas en el periodo de retorno a la democracia (después de 1990) no han logrado revertir y dar solución a estas problemáticas, ya que, al mantenerse el modelo económico instaurado en dictadura, se avala que el Estado no intervenga en soluciones de fondo, priorizando la productividad por sobre un desarrollo cultural integral.

Consideramos como posible hipótesis que es en este contexto de crecimiento económico enmarcado en políticas neoliberales, que definen la base de la cultura en el crecimiento de la industria y sus audiencias, donde la situación laboral que viven los músicos en Chile se vuelve precaria e inestable.

A partir de esto, las preguntas que enmarcaron esta investigación son:

¿Cuál es el vínculo entre las políticas públicas implementadas en Chile desde 1990 hasta la actualidad con la situación de precariedad laboral que sufren los artistas, y especialmente los músicos?

¿De qué manera influyen estas políticas públicas en la situación y condiciones de trabajo de los músicos en Chile?

¿A través de qué procesos y estrategias es posible potenciar el desarrollo cultural, y específicamente musical, en Chile, sin desproteger las condiciones laborales de sus propios trabajadores?

El estudio tuvo un carácter exploratorio y se construyó en base a dos herramientas metodológicas fundamentales: la revisión de fuentes secundarias de información y bibliografía especializada, y la realización de entrevistas semiestructuradas a agentes clave del sector de la música en Chile.

Para la revisión bibliográfica, las principales fuentes utilizadas fueron documentos y estudios publicados en:

- a) Biblioteca del Congreso Nacional: leyes, decretos y reglamentos.
- b) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: además de los documentos de política cultural, este organismo estatal ha publicado una serie de estudios, catastros, encuestas y evaluaciones de programas que han sido fundamentales para la presente investigación. Fue muy relevante el Estudio de Línea Base del Fondart encargado por el CNCA y realizado por Patrimonia Consultores, el cual da cuenta de los paradigmas de la política cultural chilena y de las limitaciones presentes en un instrumentos de fomento artístico-cultural como son los fondos concursables (CNCA y Patrimonia Consultores, 2011a y 2011b). Otro documento importante fue el publicado por el CNCA junto al Convenio Andrés Bello con los resultados del Seminario sobre Derechos Sociales de los Artistas realizado en Chile en 2002, especialmente porque en esa ocasión se analizó la nueva ley que regula las condiciones de trabajo y contratación de los trabajadores de artes y espectáculos (Ley 19.889). Además, un precedente fundamental para esta investigación es el estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural en Chile publicado en 2004 (CNCA y CAB, 2004).
- c) Consejo de Fomento de la Música Nacional: fundamentalmente fue importante para este estudio la Propuesta de Política de Fomento de la Música Nacional.
- d) Sociedad Chilena del Derecho de Autor: los datos obtenidos de ella están publicados en su sitio web (www.scd.cl) y tienen relación con los beneficios que otorga, sus socios, su historia, entre otros.
- e) Observatorio de Políticas Culturales de Chile: también fue una fuente ampliamente utilizada. Publica distintos informes relativos al desempeño de la institucionalidad pública en política cultural, analizando aspectos como los proyectos de ley, el presupuesto y los fondos concursables.

- f) Unión Nacional de Artistas: puso a disposición informes producidos en el contexto de un Encuentro Nacional de Artistas realizado en el 2010 donde se analizaban las condiciones del sector y sus políticas en torno a propiedad intelectual; condiciones sociales y laborales; creación; producción, comercialización y audiencias. Además, logró que se financiara una encuesta nacional de caracterización de los trabajadores de la cultura que realizó la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago (FEP USACH, 2012).
- g) Tesis: durante la investigación nos encontramos con una importante producción de tesis, tanto de pregrado como de posgrado, relativas a la temática investigada. Es importante relevar las realizadas por Carolina Urra en torno a la industria musical chilena; Malena Bastías sobre políticas culturales públicas; y Bernardita Ihnen en relación con los trabajadores del jazz en Santiago.

Además de las fuentes especificadas anteriormente, revisamos una serie de publicaciones de distinto tipo que aportaban información relevante a la investigación, tales como los estudios realizados por Valeria Solís sobre las condiciones de trabajo de artistas del espectáculo (2008) y sobre la industria musical (2010); el texto de Manuel Garretón sobre políticas culturales en Chile (2004); y la investigación publicada por la OIT sobre la situación social de los intérpretes musicales en África, Asia y Latinoamérica (Vincent, 2001).

En cuanto a las fuentes primarias, en total realizamos quince entrevistas, a una muestra que incluía músicos de distintos géneros (música clásica o docta, música popular y música folclórica); a dirigentes sindicales y gremiales; a expertos en políticas culturales; a personas involucradas en programas públicos dirigidos a la música y a trabajadores de locales nocturnos.

En este informe de resultados, detallamos los hallazgos a partir de las dimensiones que fueron definidas durante el proceso de análisis de la información obtenida, y que podemos agrupar en los siguientes subtemas:

- 1) Condiciones laborales y previsionales de los músicos
- 2) Asociatividad entre los músicos
- 3) Las políticas públicas referidas a la música
- 4) Las políticas laborales y previsionales
- 5) Breve análisis de la situación latinoamericana
- 6) Principales demandas y expectativas de los músicos
- 7) Autopercepción y valoración social de los músicos

Esta información se complementó de manera transversal con datos obtenidos del análisis histórico realizado, sobre políticas culturales y laborales destacadas en períodos anteriores. Con estos subtemas se espera dar cuenta del análisis sobre la relación del trabajo artístico (y

especialmente musical) con el marco institucional y legal que lo ha normado entre 1990 y la actualidad².

Descripción del problema

Los cambios en la industria musical chilena responden a una serie de procesos relativos a la globalización de los productos culturales y a la introducción de nuevas tecnologías. Por un lado, la globalización de la industria fonográfica produjo la introducción en Chile de sellos discográficos multinacionales de forma temprana³. En la década del noventa, época de gran crecimiento de la industria musical global, estos sellos internacionales invierten fuertemente en artistas chilenos emergentes, pero también ingresan al mercado local las tendencias musicales internacionales. En la década siguiente, se da una fuerte crisis de los sellos multinacionales en relación con la venta de discos por la introducción de contenidos digitales a través de internet. En Chile, esto provocó que las casas discográficas internacionales dejaran de grabar a los artistas nacionales (Solís, 2010: 38).

Por otro lado, las nuevas tecnologías digitales han cambiado la relación de los músicos con las discográficas, ya que ofrecen nuevas plataformas de difusión a través de internet y las redes sociales, pero también porque permiten la producción de discos con una inversión menor e igual calidad (CNCA y CAB, 2004; Solís, 2010; Ihnen, 2012). Es así que en Chile el movimiento musical 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, 2010: 4-5).

En todo caso, el mercado nacional de fonogramas está altamente concentrado en las *majors* (grandes discográficas) que reúnen el 81,2% del total de ventas. La participación de los *indies* (sellos independientes) en el país, es inferior al que se aprecia a nivel mundial, y a nivel latinoamericano, con una participación de sólo el 18,8% del total. Aunque son las *indies* las que más producen fonogramas, con un 77,2% del total para el período 2002-2004 (CFMN, 2007: 14-15).

El movimiento musical chileno ha crecido en diferentes áreas: en artistas de calidad, en la profesionalización de algunos sectores como producción y sonido, y en la organización de grandes eventos masivos. Sin embargo, los músicos nacionales difícilmente consiguen ser escuchados. Las radios difunden fundamentalmente música extranjera, aquella que es prioritaria para los sellos multinacionales, ocupando más de un 90% de las emisiones. La música chilena cuenta con una difusión mínima en radio y no existe ninguna norma que fije cuotas de contenidos nacionales. En este sentido, el Estado ha dejado la programación de

² Queremos destacar la participación en la elaboración de esta investigación de dos personas fundamentales: Antonia Mardones, quien estuvo presente en el diseño del estudio y en su fase inicial; y a María Ignacia Villagra quien colaboró en la búsqueda y análisis de información.

³ A pesar de que Chile se reconocía como un mercado consumidor pequeño, la escena musical estuvo marcada por la presencia de dos casas de grabación internacionales desde mediados de los cincuenta y, posteriormente, por las sucursales de la mayoría de los sellos multinacionales (Solís, 2010: 110).

contenidos, en todos los medios de comunicación, a la libre elección de sus dueños, sin buscar un proteccionismo especial hacia lo nacional o hacia lo cultural. Lo mismo ocurre con los grandes escenarios y festivales musicales, que han sido plenamente ocupados por artistas extranjeros, que cobran altas sumas de dinero por entrada, sin dar espacio a los artistas nacionales, ya sea como teloneros o formando parte del *show*.

En este escenario, las fuentes de ingresos de los músicos chilenos son escasas. Los derechos de autor y de interpretación, fundamentales para su mantención, no logran una cuantía importante por la escasa difusión en los medios de comunicación. Los conciertos en vivo son importantes, pero conseguir los espacios y el público se hace difícil. Las únicas fuentes de trabajo estable son la participación en agrupaciones musicales consolidadas y la docencia.

En cuanto a las condiciones en las que deben trabajar los músicos, prima el trabajo informal e inestable. En Chile no existe un marco normativo que regule el trabajo de los artistas independientes, ni un sistema de seguridad social público que los proteja en cuanto a salud y jubilación. En períodos anteriores a la dictadura de Pinochet, existieron políticas estatales encaminadas a integrar a los artistas a un sistema previsional y de salud. Pero con la introducción del sistema neoliberal, la seguridad social fue traspasada a manos de los privados. Actualmente es posible cotizar como independiente o contratar un plan de salud en una ISAPRE, pero muy pocos lo hacen. Esto convierte a los músicos en uno de los sectores del país con condiciones más precarias en términos laborales.

La situación que viven los músicos hoy en día se puede reflejar en las palabras del primer ministro de cultura chileno, José Weinstein: “Muchas veces, quedamos encajados ante el fulgor del éxito arrollador de unos pocos artistas, y no vemos la cruda realidad de muchos creadores que, dado los zigzagueos propios de su trabajo, viven circunstancias lamentables, por no decir fatales, en los últimos tramos de su vida. Cuántos actores, cómicos y músicos, cuya imagen está en la retina de muchas generaciones por habernos dado tantos momentos de satisfacción, terminaron su vida abandonados, indefensos, obligados a la mendicidad para sobrellevar, por ejemplo, una grave enfermedad” (Weinstein, 2004: 11).

Marco teórico de referencia

El desarrollo de esta investigación estuvo enmarcado principalmente en tres grandes áreas de la sociología: la Sociología del Arte, la Sociología de la Música y la Sociología del Trabajo. Fue primordial utilizar las conceptualizaciones desarrolladas sobre trabajo artístico, para lo cual consideramos principalmente el trabajo teórico de sociólogos del arte contemporáneos tales como Pierre Bourdieu, Howard Becker y Antoine Hennion, sin dejar de lado el aporte de teóricos clásicos tales como Roger Bastide o Jean Duvignaud para pensar las relaciones entre arte y sociedad, así como Josep Martí para comprender la relevancia social de la música.

Siguiendo el planteamiento de Martí, no podemos entender la música solamente como una disciplina artística, que adscribe su valor en base a la calidad de la obra, sino que por el contrario, es necesario comprender que “el concepto de relevancia social aplicado al ámbito de la música hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad

determinada” (Martí, 2000: 79). Es decir, la música es también un producto cultural que por un lado sólo puede entenderse en un contexto social determinado, y por otro, “es portadora de poderosas narrativas en relación a la propia cultura” (Martí, 1998: 141).

Para pensar el sector artístico, y específicamente el musical, también resultó útil la conceptualización sobre los campos de Bourdieu, en los que se instalan “relaciones de fuerza –no sólo de significado– y de luchas que apuntan a transformarlo, y por tanto, de cambio ilimitado. La coherencia que puede observarse en un determinado estado del campo, su aparente orientación hacia una función [...] nace del conflicto y la competencia, no de una especie de autodesarrollo immanente de la estructura” (Bourdieu 1995: 158).

Los fundamentos de la teoría de los campos de Bourdieu enfatizan en lo relacional, planteando que el campo es una red de relaciones y posiciones; y que cada tipo de capital y de *habitus* incorporado en cada actor serán herramientas que permitirán establecer las posiciones alcanzadas en el juego basado en la competencia y la búsqueda de la diferencia. Desde este punto de vista, el Estado se concibe como un meta-capital capaz de ejercer poder sobre diversos tipos de campos. Las posibilidades de coacción, censura, facilitación y dirección que ejerza el Estado sobre el mundo artístico condicionarán no sólo la relación y el nivel de conflicto entre el Estado y el artista, sino también los tipos de arte posibles en determinado territorio y temporalidad. Las leyes que conformen lo que se entiende por arte, y el estímulo que éstas entreguen a la creación repercutirán sobre la producción simbólica del país y de quienes posean un trabajo vinculado al mundo artístico o cultural.

La teoría de los mundos del arte de Becker se posiciona desde la diversidad de los actores involucrados en la producción artística, planteando que es necesario tomar en cuenta las redes de cooperación que se establecen en torno a las obras de arte. En este planteamiento teórico es central el concepto de *mundo del arte* comprendido como la red de actores y actividades que se implican en la fabricación de obras en la cual el rol del artista es importante pero no exclusivo para llegar al resultado final. La descripción detallada de un mundo del arte otorga visibilidad a actores y momentos de la creación artística a menudo subestimados por los investigadores.

Si bien esta perspectiva reconoce los conflictos que pueden surgir entre los diversos participantes del mundo del arte, privilegia las interacciones presentes entre actores, fuerzas económicas y lógicas de organización, aproximándose a una sociología pragmática con fuerte influencia del interaccionismo simbólico. En relación a la problemática de nuestro estudio, la compleja gama de interacciones gestadas entre los artistas y sus pares, el mercado, el público y el Estado, dará formas específicas a los mundos del arte en cada momento y lugar, estableciendo tipos de relaciones de sociabilidad y asociación entre los artistas; tipos de contrato y acuerdos a nivel de mercado; existencia y tipos de públicos; existencia y tipos de leyes e instancias de promoción estatal para el desarrollo del arte y la cultura.

Ambos modelos de análisis centran su atención en aquello que se ha dado en llamar la dimensión externa de la obra. Ello ha suscitado algunas críticas referidas a que en ellos no se tiene en consideración las particularidades del arte para abordarlo sociológicamente. Desde distintas matrices epistemológicas, ambas perspectivas entregan herramientas para comprender los contextos de producción de las obras, las trayectorias, las relaciones de

poder y de cooperación entre los distintos integrantes del campo (Bourdieu) o del mundo del arte (Becker), según sea el caso. Frente a esta constatación diversos autores han propuesto otros modelos de análisis como es el caso de Antoine Hennion (2003) quien integra los elementos útiles de la teoría crítica, para desarrollar una Sociología de las Mediaciones. La misma obra de arte es entendida en este enfoque como una mediación. En él se otorga un espacio de reconocimiento a la dimensión irreversible y específica de la obra, considerando las variadas formas en que los actores pueden experimentar el goce estético. Así, se enmarca en un intento de conciliación entre la sociología y la obra en su particularidad, espacio en el que a los actores no se les niega la oportunidad de teorizar sobre su mundo.

Por su parte Nathalie Heinich en su libro *Sociología del Arte* (2004) da cuenta de una cierta evolución del estatuto epistemológico del objeto artístico en la historia de la disciplina. A través de un análisis histórico, la autora hace un recorrido por los principales teóricos de la sociología del arte del último siglo, analizando la manera en que en sus trabajos han sido concebidas las relaciones entre arte y sociedad.

Según Heinich los primeros sociólogos del arte visualizaron esta relación en términos de arte y sociedad. Este enfoque habría ido evolucionando poco a poco hacia una comprensión del arte *en* la sociedad, para terminar en la actualidad con una nueva generación de sociólogos que se ocuparían del arte *como* sociedad. Cabe señalar que en este análisis la autora constata en los trabajos actuales de la sociología del arte una gran importancia otorgada a los trabajos de carácter empírico, contrariamente a lo ocurrido en las primeras generaciones de sociólogos en donde predominaron trabajos de tipo especulativo.

Para el estudio que aquí hemos propuesto, estas discusiones servirán como telón de fondo para el análisis, sin embargo nuestro enfoque se aproxima más a una Sociología del Trabajo Artístico que a una Sociología del Arte. Sostenemos que un análisis de la situación laboral de los artistas, sus formas de organización, así como sus representaciones sociales (desde elementos de la relevancia social de la música de Martí, la teoría crítica de Bourdieu, el interaccionismo de Becker y la teoría de las mediaciones de Hennion) puede contribuir a comprender las problemáticas que atañen a los músicos chilenos.

Respecto a la Sociología del Trabajo abordamos algunos aspectos sobre desarrollo, normativas y condiciones laborales en Chile, vinculándolos con el trabajo artístico, especialmente en las últimas décadas, donde se instalaron reformas estructurales de corte neoliberal.

Siguiendo el análisis del sociólogo Omar Aguilar, consideramos al “trabajo como actividad en la que se vinculan la utilidad económica y la ciudadanía social, se constituye en el fundamento del vínculo social y de la realización individual. El trabajo se convierte así en una actividad que sale de la esfera privada y pasa a ocupar un lugar destacado en la esfera pública” (Aguilar, 2004:176). Pero al mismo tiempo, que el trabajo se establece como una instancia de institucionalización de valores es sometido a procesos de racionalización técnica, parcialización del proceso productivo, al empobrecimiento de tareas asociadas y un mayor grado de control sobre la fuerza de trabajo.

Abordar el trabajo artístico no es sencillo pues reporta diversas consideraciones, tales como la problemática en torno al valor del arte desde una perspectiva económica, las fuentes de financiamiento, las particularidades que enfrenta el trabajo artístico y sus trabajadores (Throsby, 2001), así como las convergencias con las tendencias generales del trabajo en el capitalismo moderno inserto en un proceso de globalización.

En efecto, la actividad artística no puede ser dissociada de las mutaciones socio-económicas que afectan a su producción y la de la sociedad en su conjunto. En este sentido, el arte también puede ser analizado como un trabajo, bajo el prisma de la precarización y de la hiper-flexibilización que afectan al resto de la sociedad en el concierto de las economías neoliberales (Facuse, 2010).

Al respecto, diversos autores han caracterizado las particularidades del trabajo artístico en las sociedades contemporáneas. Pascal Nicolas-Le Strat (1999) hace referencia a las transformaciones operadas en este tipo de actividad laboral, confrontada a un proceso de masificación en una época de creatividad difusa en que el arte se practica a través de una serie de actividades muchas veces lejanas de los mundos del arte históricos. Según este autor los artistas y jóvenes con títulos universitarios reúnen las cualidades adecuadas para las nuevas determinaciones capitalistas, ya que intelecto y creatividad son representativos de la composición antropológica del trabajo característico de las sociedades actuales: el trabajo inmaterial. El trabajo artístico y el intelectual representarían así la flexibilidad y la precariedad que imponen estas transformaciones.

El autor nos recuerda así que la actividad artística emerge de condiciones sociales y es dependiente de relaciones de fuerza económicas como cualquier otra empresa de la sociedad. De esta manera, en esta investigación sobre el trabajo artístico buscaremos dilucidar las determinaciones económicas que constituyen la producción de los músicos en Chile, sin por ello caer en la tentación reduccionista que nos llevará a dejar de lado las particularidades de este tipo de trabajo relegándolo a su sola condición económica.

El capitalismo en la era industrial permite la difusión masiva de productos culturales. Emerge así la figura del *creador* y de la creatividad con fines productivistas. En decir de Le Strat (1999), la profesionalización es la última etapa de este fenómeno. Surgen nuevas generaciones de artistas muchos de ellos con formación profesional.

En una perspectiva similar Pierre-Michel Megner (2005) destaca que las artes de espectáculo se han construido sobre la base de una excepción social y cultural: la hiperflexibilidad contractual del empleo. Si bien podemos constatar que esta es una característica transversal a los trabajadores artísticos, como lo muestra Eliot Friedson (1986), es necesario considerar que en las profesiones artísticas la diversidad de políticas nacionales suscita grandes diferencias, por una parte, en las carreras sobre el mercado de trabajo y, por otra, en la definición del estatuto de estas profesiones.

Condiciones laborales y previsionales de los músicos

Las condiciones laborales y previsionales que viven los músicos en Chile constituyen un aspecto importante a relevar para describir y problematizar la situación de su trabajo. En esta investigación ha sido importante considerar los cambios que estas condiciones han

tenido en el tiempo, tanto para los trabajadores en general, como para los trabajadores de la música.

Por condiciones laborales entendemos todas aquellas características que estructuran y dan forma al tipo de trabajo a desempeñar, especialmente las que tienen ver que con la situación contractual, las características de los ingresos y otras circunstancias de trabajo como seguridad social. Por condiciones previsionales entendemos aquellas circunstancias y características de seguridad social y resguardos para el futuro en materias como jubilación y salud.

Condiciones laborales de los músicos

Las condiciones laborales de los músicos en Chile, si bien han cambiado en el tiempo, tienen ciertas características básicas que permanecen y que tienen que ver con la particularidad de este trabajo. Principalmente el hecho de ser un actividad independiente, en muchos casos temporal (la época estival suele ser más productiva), con flexibilidad horaria y recurrencia del trabajo nocturno y en fines de semana. También se caracteriza por ser un trabajo que permea la vida cotidiana de las personas, sin fronteras entre las actividades laborales y otro tipo de actividades de tipo recreativo o social. Tal como narra uno de los músicos entrevistados en el marco de este estudio:

“Ahora, hay que decir que esto no va en un horario establecido, pues uno es músico desde que se levanta hasta cuando se acuesta. O sea, te levantas haciendo música o haces clases, vas a grabar un disco, produces un festival. Todo gira en torno a la música. Entonces si tú le preguntas cuánto tiempo le dedica, tienes que estar toda tu vida” (Andrés).

Debido a lo anterior, la jornada laboral de los músicos suele ser extensa, ocupando gran parte de la vida diaria. Esto se potencia por el hecho de que estos trabajadores suelen diversificar sus fuentes laborales, a causa de la inestabilidad en que se desenvuelven, pero también porque el mismo sector permite la diversificación de actividades.

“Vivo solamente de la música y todo lo que está relacionado con ella, [...] hago festivales, grabo discos, toco. Todo lo relacionado con la música, y eso es lo entretenido e interesante de la música, que dentro del mismo universo musical hay muchas ramas, muchas vertientes” (Andrés).

“Yo, como la mayoría de la gente que conozco en el círculo en que yo me muevo, trabajamos como músicos de escenarios y haciendo también clases. En el caso particular mío, yo trabajo como el profesor de flauta travesa en orquestas juveniles-infantiles y soy bandoneonista también. Me muevo con esas dos herramientas, digamos. He tratado de compatibilizarlo con trabajos de investigación, que es un poco difícil, pero estoy en ese proceso” (Cristian).

Es recurrente que un músico cumpla roles diversos en la cadena de valor, tales como producción, composición, grabación, venta y promoción de discos, *manager*, enseñanza, etcétera (Ihnen, 2012: 142). Esto tiene que ver con la necesidad de generar un sueldo y, para ello, no basta con realizar una única actividad, sino que deben acudir a diversas

fuentes de ingresos como una estrategia para subsistir, además de planificar la distribución de los trabajos con anticipación:

“La inestabilidad, la desprotección, y así, que ya, si tienes una profesión, claro igual puedes ser un emprendedor y ser un empresario y ser independiente y creo que aplica lo mismo que para un músico. Pero en un músico eso es todo el rato, nunca sabes lo que viene después. Me refiero a que no es la única profesión que pasa eso, pero en la música es fuerte eso. Nunca sabes lo que vas a ganar el próximo mes. [...] después de hartos años uno dice ‘tengo hijo, no puedo no saber lo que viene el próximo mes’, entonces uno empieza a trabajar con ocho meses de anticipación, a planificar las cosas para seis meses más, para cinco meses más y para el día a día. Pero los músicos que están ahí muy al día a día pasan pellejerías. De repente no te sale la tocata y no tienes ni uno, o sea si eres papá no te puedes dar ese lujo, no puedes no comprar pañales o no puedes no darle comida a tu hijo, no es una opción” (Rodrigo).

“Yo me genero una expectativa de sueldo mensual... y si desestimo una [pega⁴] u otra, es como llegar a mi propia meta. Yo sé que si yo me muevo puedo llegar. Necesito llegar a un piso de sueldo para poder, más o menos, manejarme, no con opulencia, pero pagar el dividendo y ese tipo de cosas. Y los horarios, siempre tengo que tener consideración de que mis horarios de músico van a ser siempre en horarios que están fuera de lugar, entonces todo lo que me salga extra de clases particulares, clases en orquesta o ese tipo de cosas tiene que ser en horario, digamos, de nueve de la mañana a seis de la tarde” (Cristian).

También existen trabajadores de la música que combinan esta labor con actividades no musicales, lo que se ejemplifica en el siguiente extracto de entrevista:

“[...] después de trabajar en el restaurante y todo eso, me conseguí una pega como asistente en una empresa de contabilidad, más que nada como de junior, haciendo de todo, era una empresa de un amigo, una empresa chica. Y esa pega la mantuve hasta hace súper poco, hasta hace tres meses, dos meses [...] empecé trabajando tiempo completo y hace como un año atrás empecé a trabajar medio tiempo, porque ya lo de Manuel [García] estaba como súper asentado, súper concreto y generaba más plata. En algunos meses incluso es un sueldo, entonces como que entre eso y devoluciones de impuesto, porque yo boleteo⁵. [...] En estos momentos estoy haciendo clases de guitarra y sigo igual teniendo pitutos⁶ de contabilidad [...] Y ahora estoy full con Manuel, tocando en lo mío, tocando en un par de bandas más y haciendo clases y esta cosa [la contabilidad], haciendo pitutos. [...] Ahí de a poco me estoy armando de varias

⁴Palabra coloquial chilena para designar “Trabajo”.

⁵ Se refiere al acto de emitir boletas de honorarios, que son documentos que se emiten por los ingresos generados en las prestaciones de servicios personales, por actividades de “segunda categoría”, es decir, que no están afectas a IVA. Se emiten para cobrar las remuneraciones por la prestación de servicios profesionales cuando no existe un contrato de trabajo de por medio.

⁶ Palabra coloquial chilena para designar trabajos informales tipo *free lance*.

cosas. Y además ahora lo que ha sido como un ingreso importante, dentro de mi presupuesto, son los derechos [de autor] de la SCD” (Diego).

Esto se da no sólo en Chile, sino también en otros países latinoamericanos, asiáticos y africanos. Un estudio realizado por la Federación Internacional de Músicos, concluye que la necesidad de los músicos de realizar diversas actividades y presentaciones, de todo tipo, para sobrevivir, hace que se conviertan en *amateurs* en su arte y devalúa la profesión de los intérpretes en la sociedad (Vincent, 2001: 10-11).

Como mostraban los entrevistados, las fuentes de ingresos de los músicos son diversas, siendo las clases de música un fuerte elemento estabilizador del trabajo (Ihnen, 2012: 142). Sin embargo, sigue siendo una fuente laboral muy estrecha, pues sólo hay veintiún programas de estudios superiores relacionados a la música en el país (CFMN, 2007: 10).

Otra fuente importante son los derechos de autor, sobre todo para los compositores. “En este sentido, un músico autor de temas clásicos puede recibir derechos por un monto de 6 a 7 millones de pesos al año y un músico con un repertorio de difusión actual puede recibir sobre 30 millones de pesos anuales” (Solís, 2010: 177). Pero los montos percibidos por este concepto varían según la difusión conseguida en medios de comunicación o según la utilización de sus creaciones en el audiovisual. No todos los compositores se han insertado en ese ámbito y lo que más se difunde en el país es la música popular.

Por su parte, los intérpretes reciben un pago por lo que se denomina derechos conexos o derechos de interpretación.

“[...] en el caso nuestro por derechos conexos como intérprete, la venta de discos, todo ese asunto, ahí se recauda unos milloncitos, unas moneditas más o menos. Pero si tú se lo cobraras mensualmente, en el caso nuestro son cantidades incluso irrisorias, mínimas” (Pedro Álvarez).

La ejecución en vivo es una de las principales fuentes de ingresos de los músicos chilenos por las características de la industria local “[...] donde la relación con un sello y la consiguiente venta de discos no genera un ingreso sustancial para el músico” (Solís, 2010: 57). Sin embargo, las remuneraciones en este ámbito suelen ser bajas y son los mismos músicos quienes deben pagar a los sonidistas y sus ayudantes (*roudies*) cuando tocan en salas pequeñas o *pubs*. Una vez que el dinero percibido se distribuye entre los integrantes de la banda y los técnicos, lo que queda para cada uno no logra solventar las horas del trabajo realizado. Excepto en el caso de aquellos grupos de gran éxito a nivel nacional.

“[...] por tocar en un bar, ponte tú el Catedral, te pagan 300 lucas⁷ por grupo. Y de esas 300 tienes que pagarle al sonidista, al *roudie*, ya esos son 100 lucas⁸ menos. Entonces y ensayar y ensayar... Esas cosas las pueden hacer músicos como el Manuel García, te toca una vez al mes, pero tiene conciertos grandes. Pero los músicos más chicos no podemos hacerlo, no podemos vivir de eso [...]. Toco de repente en el Fournil, que es un club de jazz, y ahí me doy el

⁷ Palabra coloquial chilena para designar “miles de pesos”. CLP \$300.000 corresponden a US \$600 aproximadamente.

⁸ CLP\$100.000 corresponden a US\$200 aproximadamente.

gusto, me pagan ochenta lucas⁹ por todos los músicos, y me doy el gusto porque también es rico tocar tus temas, las cosas más populares que hago, para que vaya la familia, por último. Pero claramente no se vive de eso. Al contrario se gasta plata en eso” (Ángela).

Esto nos lleva a la situación contractual que experimentan los trabajadores de la música. En general, los músicos no trabajan con un contrato. Hay un 48,9% de músicos sin contrato; un 35,2% tiene contrato a honorarios¹⁰; un 5,4% contrato indefinido; un 4,2% contrato por obras; un 2,8% contrato definido y un 3,5% es empleador o emprendedor (FEP USACH, 2012). Esta es una característica propia del trabajo artístico –el modelo de trabajo flexible–, porque los productos (obras o manifestaciones artísticas) depositan su valor en la originalidad (Menger, 1999. En CNCA y CAB, 2004: 29).

A pesar de lo anterior, los músicos actualmente cuentan con menos fuentes de trabajo estable que en épocas anteriores. “El empleo de músicos ha disminuido en los años recientes sobre todo debido al uso extendido de la música pregrabada [...], a cambios de gustos musicales y, de forma más general, debido al uso y distribución de la música en todo el mundo mediante las nuevas tecnologías” (Meyers, 2004: 198). En la primera mitad del siglo XX, los músicos conseguían trabajo relativamente estable en clubes sociales e integrando grandes orquestas (Solís, 2010: 7).

Además, aunque consigan un trabajo fijo en algún *pub* o bar donde puedan tocar una vez a la semana, la tendencia es que no se les realice ningún tipo de contrato y sólo se les pague una vez finalizada la función. Si no se presentan a trabajar, por motivo de enfermedad u otro, simplemente no reciben ninguna remuneración.

“El dueño paga diariamente. O sea, las veces que tú tocas te paga inmediatamente. Hay diferentes tratos, por ejemplo [...] el día de semana nos paga menos y el fin de semana nos paga más. Víspera de fiesta también” (Pedro Álvarez).

Lo mismo ocurre con los *disc jockey* (DJ) que trabajan de forma permanente en algunos *pubs* y no se les realiza contrato de trabajo. Esta situación la relata un entrevistado que trabaja en un local de este tipo, donde no se contrata a los DJ:

“Yo ahora, por ejemplo, tengo una cartelera con DJ residentes, que son los que de alguna forma están constantemente un día a la semana o dos veces al mes. Y claro, por ejemplo esos que van dos veces al mes, en realidad igual deberían estar contratados, porque están constantemente durante mucho tiempo, más de un año incluso” (Tomás).

⁹ CLP \$ 80.000 corresponden a US \$ 160 aproximadamente.

¹⁰ En este punto es importante aclarar que “el llamado ‘contrato a honorarios’ no implica una relación contractual estable con el empleador, sino que se refiere al compromiso de prestar servicios especializados con cierta autonomía, por un lado, y a pagar una cierta cantidad de dinero por esos servicios, por el otro lado. Sin embargo, la persona que presta los servicios carece de beneficios laborales, como las cotizaciones previsionales y de seguridad social; ingreso mínimo mensual; protección a la maternidad; indemnizaciones; etcétera. Desde esta perspectiva, la situación de una persona que trabaja a honorarios es muy similar a la de una persona que no posee contrato alguno” (CNCA, 2012b: 11).

En el caso de los conjuntos estables, como las orquestas juveniles e infantiles, tampoco se da una situación de estabilidad como se pudiera pensar. Aunque no hay un diagnóstico definitivo sobre la situación de todas las orquestas profesionales, es evidente que en todos los casos existen problemas de financiamiento. Se advierten “deficiencias de gestión, pero también subsidios insuficientes que hacen que la situación general revista un carácter de crisis. Puede afirmarse que el paso del modelo de subsidio total del Estado a las formaciones orquestales existente hasta el año 1973, hasta la forma de autofinanciamiento y de subsidios parciales que se ha intentado establecer a partir de esa fecha, hasta ahora no ha funcionado de manera satisfactoria y no ha permitido un desarrollo orquestal adecuado a las necesidades culturales de la nación” (CFMN, 2007: 31). Esto lo corrobora uno de los entrevistados:

“El financiamiento de esa orquesta depende mucho de quién financie. En algunos casos la financia alguna corporación municipal, en otros casos la financia una institución, que se yo, Belén Educa, alguna corporación o alguna empresa que financie también este proyecto de formar una orquesta en una determinada localidad. Bueno, en base a esos tipos de financiamiento se contratan a profesores externos, digamos, a un director, a un profesor de violín le ofrecieron un trabajo y se arma un equipo. La modalidad de trabajo ahí es boleta de honorarios” (Cristian).

“La orquesta puede estar funcionando perfecto, las clases increíble, los alumnos, los chicos motivados, pero eso puede acabar así como se me va a acabar este café en un rato más. Así de simple, ni siquiera tiene que haber una justificación mayor, digamos. No hay financiamiento y *caput*. [...] En realidad son proyectos anuales, generalmente los presupuestos para la orquesta son anuales. Y a mí me ha pasado que funciona perfecto, pero llega el año siguiente y ya... O se reduce, hay que reducir el número de profesores y el número de músicos” (Cristian).

Los contratos con los sellos discográficos también suelen ser desfavorables para el músico: “los contratos que establecen los músicos con los sellos discográficos, principalmente multinacionales, tienen porcentajes de ganancia por concepto de venta de discos o regalías que promedian el 12%, teniendo un tope de 20% y un mínimo de 3%” (Solís, 2010: 57). Esto se debe a que no existen disposiciones legales que regulen los contratos que se establecen con los sellos, entonces es la misma industria la que decide cómo se reparten las ganancias.

Condiciones previsionales y su evolución

Las características de las condiciones laborales que tienen los músicos en Chile llevan a que la opción de cotizar voluntariamente sea casi un imposible. En la mayoría de los casos, los pagos se hacen por contrato de palabra, o bien, por boleta de honorarios, por lo que el empleador no hace los descuentos correspondientes para pagar las cotizaciones y el seguro de salud, como ocurre en los empleos formales y con contrato de por medio. Tal como señalan los entrevistados, la situación laboral generalmente es inestable, por lo que los ingresos que reciben por un trabajo se limitan a cubrir sus necesidades y no a cotizar,

quedando en una situación de desprotección respecto a situaciones futuras o posibles enfermedades o accidentes laborales:

“O sea, es que es el típico discurso de ‘no, si en realidad voy a cotizar voluntariamente’. Cosa que es bien difícil. Yo siempre procuré tener un contrato en cualquier lugar, donde sea [...] si es en un colegio, si es en una corporación educacional... Y no tener que estar pendiente de que no tengo cotización y no estoy pagando cotizaciones, no tengo previsión” (Cristian).

“Es muy inestable, salvo la gente que se ha metido en el mundo docente, hacer clases, qué se yo, trabajar en alguna universidad. Pero el tipo que está tocando o componiendo, es complicado. Yo diría que hay un porcentaje súper alto de gente que no tiene nada. Inclusive los cabros jóvenes, no ves un porcentaje alto [...] que estén como preocupados de ese tema y empezar, al menos, a buscar fuentes de ahorro o... ¿Me entiendes? Al contrario, siguen con esa práctica de mejor no boleteo, mejor toda la plata para acá. Como esa maña eterna de no tomar conciencia de que, aunque no me guste el sistema, si no boleteo no compruebo renta, si no compruebo renta no accedo a nada” (Enrique Baeza).

Las cifras reafirman esta situación precaria: el 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 (FEP USACH, 2012). 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. Uno de los músicos entrevistados nos habla de este tema al preguntarle cuál es su mayor temor:

“[...] yo creo que como casi todos los músicos, es verme imposibilitado de hacer música, por lo menos físicamente. Yo soy guitarrista, entonces esta mano es importantísima, entonces de repente una tendinitis es como *heavy*, o los oídos. La parte salud, en ese sentido, es *heavy*, es como la aprensión que podría tener. Aunque no, en estos momentos no es tan presente. Ahora fue más presente porque hace un mes atrás tuve una contractura en el brazo y estuve como una semana sin poder tocar y era como ¡ups!” (Diego).

Frente a esto, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), institución encargada de la gestión de los derechos autorales y conexos de los músicos, ha puesto a disposición de sus socios algunos programas previsionales que, a pesar de ser un aporte aun pequeño, ha sido importante. Esto se revisará en detalle en el próximo capítulo.

Asociatividad entre los músicos

La situación de la asociatividad entre los músicos chilenos ha cambiado a lo largo del tiempo, enmarcado al contexto asociativo del resto de los trabajadores del país. La asociatividad es un elemento importante en toda sociedad, es necesario tanto promoverla entre las personas como fomentarla desde el Estado. “Es dable suponer que el ‘encuentro con el otro’, fomentado por la asociatividad, favorece relaciones de confianza y de compromiso cívico que estimulan la adhesión a normas compartidas de reciprocidad. En este sentido, la pertenencia asociativa representa un elemento básico en la construcción de

capital social. [...] Las personas que tienen experiencia asociativa muestran, en general, mayor integración social que las que no la tienen” (PNUD, 2000: 145).

En Chile, entre los años sesenta e inicios de los setenta, se hicieron importantes proyectos que buscaban “garantizar el derecho a la participación de la población, siendo uno de los primeros países latinoamericanos en iniciar reformas constitucionales en materia de participación ciudadana” (Soto, 2008: 463). Sin embargo, con la dictadura militar iniciada en 1973 este panorama cambió radicalmente. La Comisión de Reforma Constitucional (CRC) buscó asegurar la independencia y despolitización de las sociedades intermedias, definir sus funciones y separarlas de las funciones estatales, además de restringir la acción estatal sólo al nivel que los privados no puedan asumir (Soto, 2008: 469-470). “Posterior a 1973 se derogó el estatuto jurídico especial que rigió a estas organizaciones desde la década del ’20. Con ello, se eliminó la obligatoriedad de la inscripción en un Colegio Profesional para el ejercicio de una profesión u oficio, al mismo tiempo que se le quitó a estos organismos el rol formal de garantes de la ética profesional. Actualmente, estos aparecen asimilados a la forma general de asociaciones gremiales” (PNUD, 2000: 119).

En junio de 2004 se presentó el proyecto de ley de asociacionismo y participación en la gestión pública, volviéndose a la idea “desarrollada desde la década de los cincuenta, de fortalecer la gestión pública con la presencia de consejos de la sociedad civil, relevando el rol de las organizaciones de la sociedad civil en la elaboración de políticas públicas y control ciudadano” (Soto, 2008: 487). Esta ley fue aprobada en el año 2007. Sin embargo, ninguna iniciativa contempla la implementación de mecanismos de democracia directa, práctica extendida en otros países.

Pese a las reformas e incorporación de nuevas leyes, los sindicatos chilenos no han vuelto a recuperar la fuerza que tenían antes de la dictadura militar. Siguiendo el diagnóstico que hace la directora ejecutiva de la Unión Nacional de Artistas (UNA):

“[...] los gremios, la asociatividad era un tejido que quedó totalmente dañado después de la dictadura. O sea hay una atomización, una fractura enorme que yo creo que no se ha recuperado” (Bárbara Negrón).

Esta atomización a la que hace referencia la entrevistada, es algo transversal en las organizaciones de los trabajadores de Chile, y el caso de las organizaciones de músicos no es la excepción. Según el estudio realizado por USACH, el 19% de los músicos participa en un sindicato o gremio artístico; un 33,8% es miembro de alguna agrupación o colectivo artístico; y un 38,9% no participa en ninguna organización (FEP USACH, 2012).

En general, los artistas participan más en organizaciones y asociaciones que el general de los chilenos (Negrón et. al., 2010), y dentro de los artistas, son los músicos los que más lo hacen (CNCA, 2004: 107). Sin embargo, las entrevistas realizadas y el diagnóstico general apuntan a que existe una fuerte debilidad organizacional y asociativa entre los trabajadores de la música. Según un estudio realizado sobre los músicos de jazz de Santiago, “un problema que afectaría la relación de los músicos(as) [...] es la poca organización sindical entre los mismos. No existen aún, según algunos entrevistados, instancias de cohesión entre trabajadores musicales para hacer valer sus derechos o poder conquistar beneficios sociales” (Ihnen, 2012: 174). Este es el principal problema, las organizaciones existentes no

tendrían capacidad de aglutinar a todos los músicos y menos de hacer valer sus derechos frente a los sectores público y privado.

“[...] hay iniciativas pequeñas, gremiales, pero tiene que ver también, yo creo, con la sensación ambiente del poco peso sindical en el país. ¿Te fijas? Hay sindicatos vigentes de músicos, el SIPO y otros. Hay unas agrupaciones sindicales en Viña, el Sindicato de Folcloristas. Hay, pero no hay el gran sindicato de músicos y cuando uno ve las dispersiones de género, y el sindicato de bateristas, por decirlo, eso es un indicador clave” (Enrique Baeza).

Actualmente existen organizaciones de músicos de diversos tipos (gremios, sindicatos, sociedades de gestión, entre otras) pero no logran cristalizar demandas homogéneas y tampoco alcanzan un poder de negociación importante. Sin embargo, año a año los músicos han ido creando nuevas organizaciones, tanto formales como de hecho, a la vez que sobreviven algunas de las organizaciones de carácter sindical más antiguas.

Entre los músicos más jóvenes existe poca participación en las organizaciones sindicales formales:

“[...] nos hemos logrado mantener más que nada por las vieja generación de músicos. Si casi la mayoría los que estamos realmente apechugando son músicos viejos ya, la tercera edad prácticamente. Las nuevas generaciones no están ni ahí, cada cual se rasca con su propia uña. No están ni ahí con los sindicatos” (Pedro Álvarez).

Pero sí existe entre los jóvenes una tendencia a asociarse en organizaciones de hecho y temporales, por ejemplo, para llevar a cabo festivales, conciertos, o bien, mantener redes de contactos entre los colegas para conseguir trabajos:

“Sí, yo creo que igual la tendencia ahora, por lo menos estos últimos años –en relación a los músicos nuevos que han salido y todo–, la tendencia es justamente a asociarse. Ahora es mucho más frecuente ver conciertos a dos o tres bandas, en comparación a diez o quince años atrás” (Diego).

“Yo tengo mi grupo, mi gente que conozco, amigos, qué se yo, músicos, colegas, con los que se genera una especie de trabajo colectivo, donde yo sé que hay un trabajo acá y necesito por ejemplo un violín, yo sé a quién llamar. Necesito un piano, yo sé a quién llamar. [...] Esa red sí está establecida, pero no es formal, no es que nos juntamos todos los días a planificar cómo vamos a funcionar. No, eso no existe. Pero sí existe esta coordinación informal donde yo sé a quién llamar y a quién recurrir cuando necesito un músico” (Cristian).

Los entrevistados también hacen mención a la importante presencia que tenían las organizaciones sindicales de músicos en el pasado, que a pesar de que algunas de ellas persisten hasta el día de hoy, su margen de acción es considerablemente menor que el que tenían antes, principalmente por el debilitamiento que este tipo de organizaciones tuvo después de la instauración de políticas antisindicales durante la dictadura militar:

“Hubo una época, una época cuando (estamos hablando de bien antiguo que sí) existía el SIPO y era fuerte. [...] De antes de la tele. [...] yo lo conocí eso por lo que me contó en algún minuto Valentín Trujillo y Arturo Giolito, gente que vivió esa época de los auditorios en las radios. Ellos hicieron inclusive un paro nacional de músicos por unas reivindicaciones laborales. [...] y después con la llegada de la tele todavía seguía ese sindicato funcionando, pero cada vez con menos fuerza. Se llamaba Sindicato Interempresas Profesional Orquestal, una cosa así, muy rara o Sindicato Profesional Orquestal, algo así era. [...] Y de repente salen algunos músicos tratando de cómo reflotar esa época gloriosa sindical” (Enrique Baeza).

A continuación damos cuenta de las principales asociaciones de músicos existentes actualmente en el país, las dificultades que deben enfrentar y sus logros más importantes.

Principales asociaciones existentes

En la actualidad existen diversas asociaciones de músicos, en particular, y de artistas en general. Éstas son de distintos tipos, cumplen funciones diversas, y tienen diferentes demandas. Algunas de ellas han logrado cumplir importantes roles en la sociedad, obteniendo beneficios para sus asociados. Pero para otras asociaciones ha sido más difícil conseguir logros, y se debaten en una lucha permanente por lograr una mayor participación y compromiso de sus asociados, y también por hacer llegar sus demandas al Estado.

Dentro de las asociaciones de artistas existentes en Chile, la que tiene mayor importancia actualmente es la Unión Nacional de Artistas (UNA), formada en el año 2008. Se creó en el contexto de las modificaciones a la Ley de Propiedad Intelectual, las que suscitaron un intenso debate entre los artistas y creadores, por un lado, y los consumidores y usuarios de internet, por el otro. A estos últimos se les unieron las empresas proveedoras de internet (ISP) y juntos defendían el libre acceso a los contenidos que circulan por la red, llamándolos “derechos digitales” (Negrón et. al, 2010: 9).

Esta organización se conforma por asociaciones de artistas chilenos de diversas disciplinas artísticas (literatura, música, teatro, artes audiovisuales, artes visuales y danza), las cuales están representadas en el directorio. Entre sus objetivos, busca apoyar las iniciativas que favorezcan al desarrollo cultural del país y fomenten el respeto a los derechos de los artistas, incluyendo “la defensa a la libertad de creación y expresión, la participación cultural y el disfrute equitativo de los bienes culturales, así como la promoción de los jóvenes talentos, entre otras acciones” (www.unionnacionaldeartistas.cl).

“[...] nosotros siempre estamos más bien apelando a las autoridades para que vean soluciones, a la Dirección del Trabajo, a los congresistas también y al Ministerio de Cultura. [...] La UNA en total son diecisiete organizaciones donde están las sociedades de gestión y los gremios. Entonces de esas diecisiete –que en el día de mañana podrán ser veintisiete, treinta que se yo–, que siempre son organizaciones, no personas, de esas se forma un directorio de doce que representan las seis disciplinas artísticas [...] Pero es una labor gremial, ¿no? Una labor de tratar de defender los intereses de los artistas. Pero

es muy difícil también porque yo creo que el artista no necesariamente se considera un trabajador y eso a veces complica las cosas” (Bárbara Negrón).

Aunque los músicos están representados en la UNA, ésta no es una organización que vele exclusivamente por sus derechos. Evidentemente el trabajo de la UNA cumple una función importante, pero hay otras aristas que deben ser resueltas por parte de los mismos músicos.

“Yo sé por ejemplo que hay un sindicato de folcloristas, pero no se ve, no se nota, no se visibiliza. Yo creo que finalmente, claro, ellos están unidos a la UNA, que es la Unión Nacional de Artistas que se creó el 2011 o 2012. Entonces bueno, quedan bajo el paraguas de la UNA, de lo que haga la UNA en representación de todos los artistas. Pero finalmente todas las problemáticas que puedan tener los músicos las resuelven solos” (Valeria Solís).

Dentro de las organizaciones de músicos, la más importante y reconocida es la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), principalmente porque es la única sociedad que gestiona los derechos de autor entre los músicos. Inicia sus actividades bajo el alero de la Universidad de Chile en 1987 y en 1992 se conforma como una organización autónoma. Su propósito fundamental es “administrar los derechos de ejecución pública y de reproducción de las obras musicales de sus asociados” (www.scd.cl). Actualmente reúne a más de siete mil socios, tanto autores, compositores, artistas, ejecutantes nacionales, como editores y productores de fonogramas.

Aunque la SCD no es un gremio, en muchas ocasiones ha actuado como tal, ofreciendo un paraguas de protecciones a sus asociados y representando a la comunidad de músicos frente a instancias de negociación política. De hecho, la visibilidad que ha alcanzado y su importancia dentro del sector se deben a los logros alcanzados en este sentido. Al respecto algunos de los entrevistados plantean:

“Ahora, en el caso de los músicos tienen una situación un poco distinta, porque la SCD ha hecho al mismo tiempo de gremio, de alguna manera, porque agrupa a más de siete mil músicos, pero no es un gremio. [...] Pero la SCD ha cumplido un poco esa función de estar ahí cada vez que hay un tema de los artistas. Cumplen una función muy en ese sentido, de gremio, de agrupación. [...] los músicos se sienten felices porque ya están asociados a la SCD y la SCD de alguna manera los protege” (Bárbara Negrón).

“Entonces la SCD, que es una sociedad de derechos, tuvo que entrar a representar a los músicos en determinadas instancias y se provocó como este traslape. [...] Y también se vendió así, entonces ocurrió este tema... Hay un pendiente en relación a que en Chile se requiere una asociación de músicos o varias asociaciones de músicos poderosas para que los músicos tengan que pelear por sus derechos” (Patricio González).

Es decir, frente a la carencia de un sindicato mayor que agrupe a todos los músicos chilenos y que logre plantarse frente al Estado para hacer valer sus demandas, la SCD ha asumido ese rol, aunque la confusión de roles ha generado ciertas desconfianzas dentro del sector.

La SCD no sólo ha asumido ciertas tareas en relación con la protección social de los músicos, sino que también en otras áreas, ofreciendo diversos beneficios para los socios, tales como: ingreso mensual para los mayores de setenta años; cuenta de salud; prestaciones por matrimonio, natalidad, estudios universitarios de música, mortalidad; fondo de emergencia; derecho mínimo garantizado para mayores de sesenta años; beca de excelencia académica; asesoría jurídica; difusión musical; pago de cotizaciones y de salud (el afiliado lo canaliza mediante la SCD); construcción de sitio web; convenios de salud con centros y consultas; entre otros.

Algunos de estos beneficios son criticados por sus asociados, principalmente porque consideran que no es equitativa la distribución que hace SCD de ellos. Algunos de los beneficios que los socios pueden obtener (tales como el fondo de salud o el derecho a voto para elegir a los consejeros) dependen de la categoría que tenga el socio al interior de la institución, la cual responde a la cantidad de ingresos que genere por concepto de derecho de autor. Es decir, los músicos más difundidos son los que tienen mayores beneficios. Esta situación es problemática pues siendo la SCD la única institución que gestiona los derechos de autor de los músicos chilenos, al incentivar la competitividad entre sus asociados (quienes generan más derechos, obtienen mayores beneficios) reproduce la desigualdad entre los músicos al interior de la asociación.

Especialmente criticado es el sistema de pago que tiene SCD. La escasa claridad que tienen los músicos respecto a cómo se calculan sus pagos por concepto de derecho de autor empañan la evaluación que pueden tener de ella. También se plantea que esta entidad no tiene una capacidad de fiscalización que abarque a cabalidad los medios que difunden música chilena.

“[...] yo sé que hay muchas platas que no se identifican de quiénes son los autores, he escuchado hablar de eso, o sea [...] un ejemplo real, pusieron música mía, que es música instrumental, entonces la usan harto en tele [...]. Y como yo no veo tele, nunca lo hubiera sabido sino es porque mi mamá lo vio, fans lo empezaron a ver, me empezaron a escribir [...], entonces fui a la SCD y les dije [...] No, estoy seguro, no lo hubieran fiscalizado por su cuenta, entonces pasa eso todo el tiempo, si esa música yo no hubiera cachado¹¹ esas lucas quedan sin [repartir] o se reparten en los que sí fiscalizaron o quedan en un fondo que tiene la SCD, que es mucha plata” (Rodrigo).

En general, los beneficios que ofrece SCD son valorados positivamente por sus socios, pero los aspectos básicos de la sociedad son criticados fuertemente. Estos aspectos son los que tienen directa relación con el objetivo fundacional de la institución: la gestión de derechos de autor.

En la misma línea, existen también otras asociaciones como la Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI), que data desde 1998 y cuenta con casi 6 mil socios, y la Asociación Nacional de Compositores (ANC) formada en 1936 y actualmente tiene cuarenta y dos asociados y diez socios honorarios (www.anc-chile.cl).

¹¹ Palabra coloquial chilena para designar la idea de darse cuenta de algo.

Actualmente en Chile existen también otro tipo de organizaciones de músicos: los sindicatos. El de mayor antigüedad es el actual Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso, fundado en 1931. Éste proviene de la Sociedad de Artistas de Socorro Mutuo que tuvo funcionamiento desde 1894 hasta 1931 cuando se constituye como Sindicato, teniendo una relevancia fundamental en la organización laboral de sus miembros.

En aquella época, este sindicato regulaba las “tarifas por presentación, horas de trabajo, reemplazos y beneficios para los músicos sindicalizados” (Molina y Karmy, 2012: 77). Los músicos consideraban que para tener trabajo era conveniente sindicalizarse: “Había un sistema, en el negocio trabajaban y tenían un día libre los músicos y como eran diferentes los días, entonces había que reemplazarlos y yo fui varias veces a reemplazar a varias partes como violín” (Víctor Gallardo en Molina y Karmy, 2012: 77-78).

En la actualidad este sindicato reúne principalmente a instrumentistas y cantantes porteños de distintos géneros de la música popular, pero vive una crisis importante, pues cuenta solamente con veinticinco socios (el número mínimo para la existencia legal de un sindicato), de los cuales muy pocos tienen sus cuotas al día. La mayoría de ellos son adultos mayores, puesto que el sindicato no ha logrado una renovación generacional en sus miembros. Son pocos los músicos que se asocian, no cuentan con mayores apoyos institucionales, ni tampoco con una seguridad de ingresos que les permita una estabilidad económica. Al respecto, el presidente de su directiva, plantea:

“[...] para financiar a un sindicato propiamente tal es la cuota que tienen que pagar los afiliados y haciendo uno que otro evento durante el año. Que actualmente no tienen mucha llegada los eventos tampoco, tiene que ser una cosa muy buena y muy económica para que la gente se interese y vaya, asista y compre su invitación. Y gaste después del evento, si eso es lo otro. Se pone difícil la cosa. Si no es por ese grupito de músicos viejos, viejos músicos de la vieja ola nuestra, esto no existiría” (Juan Odales).

El Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso tuvo un accionar importante para la sociedad porteña durante mediados de siglo hasta el golpe de Estado de 1973, logrando en la actualidad el reconocimiento de los pares. Por ejemplo, durante el presente año, se reactiva el antiguo Sindicato Profesional Orquestal de Chile (SIPO), a cuya ceremonia de iniciación de actividades, es invitada la directiva del Sindicato Profesional de Valparaíso, como símbolo de reconocimiento y valoración por su trayectoria.

El SIPO, por su parte, funcionó desde la década del treinta, pero luego de la instauración de políticas antisindicales durante la dictadura militar, interrumpió sus actividades. En 2013 se reúnen antiguos músicos para elegir una nueva directiva e iniciar una nueva etapa de este sindicato.

De los sindicatos conformados en posterioridad a la dictadura militar y creados en el marco de la nueva institucionalidad democrática, se encuentran el Sindicato de Trabajadores de la Música y del Espectáculo de Chile (SITMUCH) y el Sindicato de Cantores Urbanos de Chile (SICUCH).

El SITMUCH fue fundado en 1994 y ha creado filiales en diferentes regiones del país para consultar a los músicos de diversas localidades del territorio nacional. Redactó un petitorio

de resoluciones que presentó en la Asamblea Regional de la Federación Internacional de Músicos (FIM), realizada en Santiago en 2007 y participaron quince países de América Latina y Europa.

El SICUCH, se creó en 2004, a partir de la implementación del plan de transporte público Transantiago, en el que se establecía que los cantores urbanos no podrían subirse al transporte público a cantar y menos aún a pedir dinero o vender sus discos. Este sindicato está compuesto por músicos populares que interpretan canciones en los microbuses.

Actualmente algunas organizaciones del sector están buscando crear una especie de federación de organizaciones gremiales, sindicales y de otro tipo relativas a la música, para crear un referente asociativo con la suficiente fuerza como para generar avances para el sector:

“[...] lo importante ahora es, de una vez por todas, con la flamante Asociación de Músicos Profesionales; con el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música que tiene veinte años, que yo presido; con el Sindicato de Folcloristas y Guitarristas; con la Asociación Nacional de Compositores, hacer una federación o formar, por lo menos, algo para presentar leyes y presionar por las leyes” (Nano Acevedo).

Principales logros

Pese a que las asociaciones deben enfrentar muchas dificultades, cuando éstas funcionan de manera estratégica y con claridad respecto a sus demandas, pueden alcanzar resultados exitosos. La mayoría de las asociaciones surgen cuando ocurren situaciones que amenazan sus condiciones de trabajo, con el fin de hacer frente a esas amenazas. Siguiendo lo que narra la directora ejecutiva de la UNA, la importancia de la asociación consiste principalmente en instalar sus problemáticas en la institucionalidad pública y lograr que se aprueben leyes que los favorezcan:

“[...] pero cuando uno ve quienes han estado detrás de las leyes, por ejemplo, son los gremios, son las asociaciones. Gracias a la Plataforma Audiovisual se logró la ley del cine, si no hubiera sido por la SCD tampoco se logra la de la música y así. O sea, son los gremios los que están al final del día. La Coalición por la Diversidad fue la que atajó tratados de comercio que no consideraban los bienes culturales en la dimensión particular que tienen y hubiesen quedado en una situación de desventaja tremenda si no hubiesen sido exceptuados de ese tipo de negociación. Entonces, con todas las dificultades que tienen yo creo que cumplen una función vital” (Bárbara Negrón).

Uno de los logros más importantes que han obtenido las asociaciones de músicos, se lo podemos atribuir a la SCD, pues no sólo ha instalado la problemática sobre el derecho de autor y la propiedad intelectual de los músicos, sino que además ha generado mecanismos efectivos de distribución entre sus asociados.

“[los músicos] están muchísimo más avanzados en el ámbito del derecho del autor. Yo diría que son prácticamente (ahora recién los actores, los intérpretes) pero prácticamente son los únicos y los primeros, además, que tienen un

mecanismo ya instaurado para cobrar sus derechos y, por lo tanto, para distribuirlos. Sus derechos están más garantizados. Siempre tienen que estar permanentemente defendiéndolos porque hay una tensión constante pero, digamos, recaudan bastante, ya tienen contratos. O sea, no sé, los audiovisualistas no lo tienen” (Bárbara Negrón).

Otro logro importante que ha alcanzado la SCD es la concreción de mecanismos y actividades que propendan a difundir la música chilena en los medios de comunicación. Como ejemplo de esto, encontramos la creación de una radio online exclusivamente de música chilena, bajo el amparo de la SCD. Esta radio online pasa a ser la segunda radio que difunde en la actualidad exclusivamente música chilena en el país. Tal como señala la investigadora Valeria Solís, la primera de ellas es Radio Uno, que inicia sus transmisiones en el año 2008. Ésta si bien es una iniciativa privada, que se ampara en un holding de empresas radiales (Iberoamericana Radio Chile) cuenta con el apoyo del Fondo de Fomento para la Música Nacional.

Otra experiencia relevante a considerar es la conformación de un programa público dentro de la institucionalidad cultural a partir de la iniciativa de un grupo de músicos. El programa Escuelas de Rock surgió de manera autónoma, por un grupo de músicos organizados surgidos de la Agrupación de Trabajadores del Rock y hoy es parte del Consejo de la Cultura y las Artes. Mediante los talleres que organiza a lo largo del país, ha logrado crear otras asociaciones de músicos, que se organizan para fines específicos, como por ejemplo, la realización de festivales.

De manera similar a lo descrito, podemos dar cuenta de otro tipo de experiencias exitosas a partir de la asociación de un grupo de músicos. Si bien esta experiencia no deriva en un programa público, sienta precedentes importantes para el desarrollo de la autogestión y la creación de medios alternativos. Un grupo de música popular, con una trayectoria de poco más de diez años haciendo música tropical bailable, logran crear una productora con un estudio de grabación, ofreciendo una nueva alternativa a los músicos chilenos, que no solo consiste en un sello grabador sino que pretende conformar una red. Esta experiencia la relata Patricio González, considerándola como un ejemplo importante en la situación actual de la música chilena.

“yo siento que hoy día el sector de la música es un sector poderoso en Chile porque se está logrando parar en sus propios pies. Hay otra experiencia también de ese tipo, asociativa, súper buena que es La Makinita de la Juana Fe. [...] La Makinita es la productora que tiene Juana Fe donde se han ido acogiendo otros músicos como Evelyn Cornejo y todo, y es una productora musical. Y está trabajando ahí Anita Tijoux. Es una experiencia súper potente. Están generando procesos de capacitación en regiones, súper buena” (Patricio González).

Respecto a las organizaciones sindicales de músicos que se han formado en Chile, encontramos también algunos logros importantes a relevar. Cabe destacar principalmente los éxitos obtenidos por el SICUCH en sus negociaciones para obtener permisos para trabajar en los espacios públicos y al interior de los microbuses del nuevo sistema de

transporte, los cuales su presidenta los atribuye a estar informados y avalados por alguna institución al momento de las negociaciones:

“Logramos que convergieran todos los entes necesarios en esta ley, y que no tuviera objeción de ninguna parte. Ni de las municipalidades, ni de Hacienda, ni de nadie. La Ley finalmente terminó siendo modificada a nuestro favor, hasta el margen máximo que pudimos lograr sin pasar a llevar la Ley orgánica municipal [...]. Luego, se votó en la Comisión de Cultura, en donde se votó a favor en su mayoría, con una abstención, y luego pasó a sala en la Cámara de Diputados, en donde también se votó por amplia mayoría. Porque nadie podía objetar nada en relación a la ley. Y ahora está en la Comisión de Cultura del Senado” (Angélica Carreño).

“[...] cuando este sindicato se organiza y constituye de alguna forma bases en términos políticos a trabajar en adelante, rompe con ese estigma. Y cuando nos sentamos con las administraciones, vale decir Municipio, Congreso Nacional, Consejo de la Cultura, Ministerio de Transporte, le quiebras el esquema cuando te presentes con ellos y no te presentas con esas bases que llega de la mayoría. Entonces, tú llegas con bases claras y sólidas, y eso sin duda que te abre las puertas. Porque ellos esperan encontrarse con alguien que quizás no entienda nada de lo que están hablando, y generalmente las mesas apuntan también a romper de alguna forma tu argumento. Pero tú tienes la vuelta. Eso responde también a que nosotros nos hemos preocupado de prepararnos también” (Angélica Carreño).

Principales dificultades y necesidades del sector asociativo

Como ya se ha insinuado, no es fácil mantener una organización gremial ni sindical actualmente en Chile. Cuando esta organización es de artistas, o exclusivamente de músicos, se acrecientan sus dificultades, principalmente porque las capacidades de negociación son menores que las que pueden tener las asociaciones de otro tipo de trabajadores. Siguiendo lo que plantea el presidente de SITMUCH:

“El problema que tenemos los músicos o los intérpretes, o los artistas, los autores es que como no somos cincuenta mil o cien mil, como los profesores, como los mineros que pueden salir a la calle...” (Nano Acevedo).

Esta percepción de que los músicos no tienen la capacidad de movilización e interpelación que sí poseen otros sectores, tiene que ver también con autodefinición que realizan los músicos hacia su labor y de la valoración social que existe hacia ellos, aspecto que se desarrollará más adelante.

En general, podemos observar una tendencia a la dispersión en vez de a la unión entre las asociaciones de artistas y músicos. Es cierto que el interés por agruparse no se ha perdido, sin embargo, se busca asociarse entre quienes son más similares, aspecto sumamente complejo en un campo tan diverso y desigual como es el arte y la música.

“Sin duda, si hubiesen sindicatos la situación sería distinta. Lo que pasa es que en Chile pasa algo curioso, se habla de música en general, pero la música tiene

distintos escenarios, distintas vertientes, distintos criterios, distintas formas de verlo. O sea, si tú hablas de música conmigo yo te puedo hablar de música popular, de lo que le llaman música docta, porque para mí son actividades similares, pero sin embargo tienen plazas y escenarios distintos, tienen grupos de gente que funciona de manera distinta. [...] Mira, creo que hay organización de músicos callejeros que está bien organizado, eso sí, pero músicos de escenario eso ya es más disperso. Entonces a nivel de derechos de autor puede ser que tú encuentres que hay grupos más organizados que están ahí, pero como te decía, músicos que se mueven como yo o músicos que trabajan conmigo en las orquestas, yo los veo bastante alejados de grupos sindicales. Yo creo que si hubiese una organización sindical potente, primero habría que definir cuáles son los criterios que agrupan a ese sindicato, cuáles son los criterios para hablar de música, qué tipo de música o de músicos se están refiriendo” (Cristian).

En el caso de los músicos, los entrevistados consideran como un factor importante que dificulta la asociatividad el modo de trabajo individual e independiente que realizan y que se diferencia en gran medida a otros tipos de trabajo artístico, donde la colectividad puede tomar más importancia.

“Yo lo veo complicado porque los músicos son más individualistas, cada proyecto individual o con su banda... No es como la tradición colaborativa del teatro que requiere más parafernalia, los músicos están aprendiendo eso ahora” (Patricio González).

“Porque tú no te topas con el otro necesariamente, te topas a los amigos y te topas con tres, y el cuarto no te topas porque es competencia y porque hay recelo y porque hay ego dando vueltas también” (Valeria Solís).

Los entrevistados también enfatizan en la dificultad de mantener las organizaciones, pues dependen del trabajo voluntario y de la cooperación de sus asociados:

“Los gremios son muy difíciles de mantenerlos, es súper complejo, no hay ningún tipo de apoyo hacia la asociatividad en cultura. No sé en otros ámbitos, me imagino que sí, no sé, pero no hay ningún fondo específico como para que tú puedas ser, no sé... Nosotros nos tendríamos que dedicar a hacer otra cosa que no es de nuestra naturaleza, a hacer actividades artísticas, para poder obtener algún tipo de fondo. Pero no hay ningún tipo de apoyo entonces el funcionamiento institucional es muy complejo” (Bárbara Negrón).

“Hay que hacerlo funcionar, hay que financiarlo, hay que organizarse, hay que armar... Bueno, hay que trabajar igual, no es esperar resultados no más” (Enrique Baeza).

Al hecho de que el trabajo voluntario puede llegar a ser muy exigente para poder ver los logros de una asociación, se suma el problema de la baja renovación generacional. Los músicos asociados en sindicatos, y particularmente aquellos de mayor edad, que vivieron una época en que los sindicatos eran poderosos, consideran que los jóvenes no se interesan por participar porque no quieren trabajar de manera colaborativa:

“Esto es como una taza o un vaso, los que están arriba están muy bien. Y a mí me encantaría que todos estuvieran arriba, o sea, aquí no se trata de bajar a nadie, ¡qué bueno que les vaya bien! Mientras un artista es joven y la va bien no se preocupa de los derechos sindicales ni laborales de los colegas, no se trabaja en colectivo. Los que están en el medio están medios aletargados y los que están abajo ni aletean. Entonces, de lo que se trata es que la gente vive esperando que todos estos se unan. Esos nunca se van a unir. De lo que se trata es que algunos sindicatos y asociaciones aunque sean tres, cinco, diez o veinte dirigentes presenten leyes, hagan *lobby*...” (Nano Acevedo).

Además, se identifica una crisis de los valores de solidaridad, de trabajar gratuitamente en pos de una colectividad:

“Y otro tanto que no está ni ahí con pertenecer a un sindicato, cuando lo primero que preguntan es ‘¿y qué me das tú?’. Y por eso es que la SCD tiene tanto éxito en términos organizativos, porque en teoría no te cobra nada por ingresar, te da muchos beneficios, es lo ideal” (Enrique Baeza).

El funcionamiento de los sindicatos de músicos actualmente debe ser realizado y financiado exclusivamente por los músicos. No hay apoyos monetarios por parte de instituciones públicas, y al mismo tiempo, rara vez las directivas de los sindicatos cuentan con los conocimientos y habilidades para gestionar apoyos de otras instituciones. Esta situación es muy compleja porque deja a los sindicatos de músicos a merced de sus propias capacidades de gestión y de trabajo, sin poder centrar sus esfuerzos en resolver las necesidades de sus asociados. Los entrevistados dan cuenta de la necesidad de contar con fondos para solventar sus gastos y apoyar sus gestiones.

“No recibimos ningún tipo de ayuda, ni un peso. Cuando nos atrevíamos a pedir algo, nos daban con las puertas en las narices o nos prometían ‘sí, claro, mañana, pasado’. ¡Nunca! Solamente promesas. Aprovechamos muchas veces que las campañas políticas de meternos atrás, al lado... ‘sí, claro, cuando sea elegido...’ dijo. Lo habían elegido y después el caballero ni se acordaba de ti. ‘¡Ah!, claro, si lo vamos a hacer’. Nunca. Promesas de políticos. Y son todos iguales, de la derecha, de la izquierda, todos son iguales. Todos se ponen amnésicos cuando son elegidos” (Pedro Álvarez).

Al mismo tiempo, los artistas deben tener habilidades para comprender la complejidad del sistema político y legal que enmarca su trabajo. Deben informarse y aprender a negociar en los códigos de sus contrapartes.

“[...] no ve el esfuerzo, o sea esto por eso es como indignante porque [...] hay gente que se organiza, hay gente que busca, que se saca la mugre. Un actor no tiene por qué saber derecho y se ponen pilas porque tienen la convicción, saben cuáles son las necesidades concretas, y sin embargo tienes al lado como, ‘Ah sí mijitos, sí’. Como una mamá que está viendo la teleserie de turno [...] ya, después hablamos, en los avisos hablamos. Y cuando vienen los avisos tienen que ir a no sé dónde y tampoco pesca. Está escuchando, pero finalmente no hace nada y eso está pasando. Yo fui a –creo que en octubre del año pasado–

una cosa cuando se creó la Unión Nacional de Artistas que la preside Edgardo Bruna, [...] y se pusieron en la mesa un montón de necesidades. Había propuestas bien puntudas, poco abarcables, pero había otras bastante concretas. Todo eso se iba a llevar al gobierno, todo eso ya se tiene que haber llevado obviamente, a los congresistas, a hacer lobby para mostrar las necesidades. Los estudios ya están hechos, pero los que tienen que hacer esa pega no les importa, no les interesa” (Valeria Solís).

Como se ve, existe una sensación de ser víctimas de una enorme indiferencia desde el Estado. No se acogen sus demandas y no se les otorga mecanismos de financiamiento. Las organizaciones de artistas y de músicos no logran convencer a la ciudadanía para que se produzca una empatía con sus demandas ni a los jóvenes para que reactiven los sindicatos. Esto tiene relación, nuevamente, con la identidad del músico, como artista más que como trabajador, y con la valoración social del arte y el trabajo artístico, tal como desarrollaremos más adelante.

Las políticas públicas referidas a la música

El marco institucional en el que se desenvuelve una determinada práctica artística es fundamental para su desarrollo. La existencia o no de leyes e instancias de promoción estatal, revela el rol que se le otorga al arte y la cultura en una sociedad determinada. La valoración que se le da a este ámbito desde el Estado influye en la forma en que la sociedad se relaciona con las prácticas y manifestaciones artísticas, pudiendo ponerla en el centro del desarrollo social o relegarla a los márgenes. Además, el marco legal define el campo de acción del artista y su grado de libertad creativa y, fundamentalmente, influirá en el nivel de precariedad de los trabajadores del sector (Becker, 2008).

El vínculo que se ha dado históricamente entre política, cultura y arte ha sido complejo. “Desde el lado de la política, ha existido el supuesto de que la sociedad cuenta con problemas más apremiantes que estas actividades, que son de interés sólo de una minoría y con escasa repercusión en el electorado. Desde la cultura y las artes, la política ha resultado ajena y amenazante, y se prioriza la idea de que toda planificación atenta contra la espontaneidad creadora. Es quizás por este mutuo desconocimiento histórico que muchas veces se ha establecido que las políticas culturales son un espacio de existencia dudosa” (Bastías, 2008: 54).

Sin embargo, también ha existido una fuerte relación de dependencia de uno frente al otro. Por un lado, el sustrato cultural de una nación es fundamental para su cohesión, desarrollo y supervivencia. De hecho, Yúdice afirma que “las industrias culturales han jugado un papel importante en la historia de la consolidación de la identidad nacional de los países latinoamericanos” (Yúdice, 2002: 17). Por otro lado, la realidad de los países latinoamericanos muestra que los recursos estatales son el sustento principal de las políticas culturales, a pesar de que puedan existir otras fuentes de financiamiento de tipo privado, mixto o internacional (Patrimonia y CNCA, 2011a: 110).

Por ello, es fundamental fijar la mirada en las políticas públicas a la hora de analizar la posición que ocupa la música en una determinada sociedad y, principalmente, a la hora de indagar en las condiciones sociales en las que se encuentran sus trabajadores.

Evolución de las políticas culturales en Chile

La institucionalidad cultural chilena es relativamente joven y data del año 2003. En épocas anteriores existieron distintas políticas culturales públicas, adecuadas al modelo de Estado que regía en el momento. En las décadas previas a la del setenta, la tónica estaba marcada por un rol protagónico del Estado, como ente impulsor de los procesos de industrialización, democratización e integración de los sectores sociales medios y bajos (Bastías, 2008: 17). El fin último era lograr el desarrollo económico y social, el cual llevaría aparejado también el desarrollo cultural (Garretón, 2001: 16). “En este contexto, las políticas culturales eran vistas como una extensión de las socioeconómicas. La cultura estaba al servicio del desarrollo global del país, aportando y beneficiándose de él. De este modo, la principal promoción que realizaba el Estado era en relación a los servicios de cobertura educacional y la difusión de valores culturales homogéneos que permitieran generar una idea de nación consistente” (Garretón, 2001: 17-18).

A pesar de que antes de 1973 no existía una institucionalidad cultural específica ni una política cultural explícita, sí hubo un movimiento cultural fuerte que iba de la mano del movimiento político que se dio con la Unidad Popular (1970-1973). El Estado le dio un rol importante al arte dentro de su programa de cambio social, creando una gran editorial estatal como Quimantú; promocionando a los representantes del movimiento musical conocido como la Nueva Canción Chilena, iniciado a mediados de los sesenta; y haciendo circular la cultura por todo el país.

“[...] cuando uno ve Quimantú, cuando ve DICAP [La Discoteca del Cantar Popular], que fue una política súper activa, cuando ves grupos como Inti Illimani, Los Jaivas, cuando ves todo eso que pasó que fue un gran movimiento cultural, te das cuenta que [...] no fue tan sólo un gran movimiento político, fue un gran movimiento cultural donde se rescató una identidad perdida. Entonces uno siente que fue más activo” (Patricio González).

“Apenas asumió Salvador Allende hizo un compromiso de llevar el arte y la cultura a todo el país y se equipó un tren en el cual iban ciento veinte personas adentro. Durante un mes nos fuimos hasta Puerto Montt y nos vinimos en cada ciudad o pueblo hasta Santiago y terminamos en el Estadio, hoy día Víctor Jara, que es Estadio Chile” (Nano Acevedo).

Con el golpe militar de 1973 este movimiento cultural fue opacado y perseguido por su relación con la Unidad Popular. Pese a que en general se afirma que durante la dictadura de Pinochet no existió una política cultural explícita, algunas investigaciones recientes dan cuenta que desde forma temprana el régimen militar advierte la necesidad de “fomentar una política cultural restauradora que pueda legitimar su accionar” (Leiva y Errázuriz, 2012. En Cossio, 2013). Así, en 1974 se nombra a Enrique Campos Menéndez asesor cultural de la Junta de Gobierno, quien además se encarga de la redacción del documento Política Cultural del Gobierno de Chile. La preocupación cultural de este gobierno fue principalmente reconstruir los valores tradicionales chilenos y construir una identidad nacional, desde sus parámetros ideológicos totalmente contrarios a los instaurados durante el gobierno de Allende. En todo caso, la tónica del régimen fue que “todas las actividades de este campo quedaban regidas por el doble componente autoritario-represivo en lo

político-cultural y neoliberal en lo socio-económico, con lo que ello significa de ausencia de impulso al desarrollo cultural [...]. Muchos de los instrumentos estatales, en el plano editorial por ejemplo fueron eliminados, y otros como los museos, bibliotecas y archivos fueron dejados en el abandono. El resultado de todo ello fue graficado bajo el concepto de ‘apagón cultural’” (Garretón, 2004: 84-85).

Resulta clave entender lo que apunta Garretón: la tarea del gobierno militar fue la de instaurar un orden autoritario-represivo a la vez que se imponía un nuevo sistema socioeconómico que cambiaría por completo la sociedad chilena: el sistema neoliberal. Esta nueva estructuración social y económica permearía todas las capas de la sociedad, incluyendo la cultural, y sus efectos están hoy día más patentes que nunca.

Con el retorno a la democracia en 1990 la cultura vuelve a ser parte de la agenda del gobierno. En los primeros años se crea la División de Cultura dentro del Ministerio de Educación; se promulga la Ley de Donaciones con Fines Culturales; se crea el Consejo y el Fondo del Libro y el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART). También se convocan las primeras comisiones de cultura para la creación de una institucionalidad cultural y se realizan cabildos culturales a lo largo del país. Pero es en el gobierno de Ricardo Lagos donde existe una preocupación real por la cultura y por incorporarla como un tema fundamental dentro de la gestión pública. Entre los años 2003 y 2004 se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), el Consejo Nacional de Fomento Audiovisual y el Consejo de Fomento de la Música Nacional, estos últimos dependientes del CNCA. Además, se realizan actividades de visibilización y difusión como las fiestas de la cultura y los días de las artes. También se inicia el programa de infraestructura cultural.

Como explica Malena Bastías (2008) “las definiciones de políticas públicas en cultura desde el regreso a la democracia (1990), han transitado principalmente desde el apoyo directo al sector artístico y cultural –lo que se reflejó fundamentalmente en iniciativas como la creación de fondos de incentivo, dotación de infraestructura cultural, entre otras–; hasta una reciente focalización en el público, es decir, en la ampliación de la difusión y acceso de las creaciones artísticas y culturales. Este tránsito ha implicado reorientar parte de los programas y proyectos impulsados desde la gestión pública, con el objetivo de acercar y generar vínculo entre el arte y la cultura y los diferentes grupos sociales del país” (Bastías, 2008: 82). Bárbara Negrón también indica que una preocupación fundamental en la década de los noventa fue la de aumentar la producción:

“[...] esa fue una apuesta, aumentar la producción en una época en la que era necesario porque no había recursos para hacerlo. Los artistas habían estado diecisiete años sin ningún tipo de apoyo y siempre haciendo cosas. No dejan de hacer pero con mucha dificultad. La Ley de Donaciones también fue un tremendo aporte porque permitió atraer otro tipo de recursos de otros lados, que no fuera el Estado solamente” (Bárbara Negrón).

Uno de los grandes problemas de la política cultural de los gobiernos democráticos ha sido “la desvinculación entre financiamiento y contenido de las políticas culturales dejando la resolución de esta cuestión casi exclusivamente al mecanismo de los fondos concursables” (Garretón, 2004: 92).

En relación con el tema que aquí nos ocupa, en los primeros documentos de política cultural que se realizan (Chile Quiere Más Cultura y la Política de la Música 2007-2010) consideraban como un objetivo primordial mejorar las condiciones laborales y sociales de artistas y músicos. De hecho, se promulgó una ley especial para regular las condiciones de trabajo y contratación de los trabajadores de artes y espectáculos (Ley 19.889) en el año 2003. Sin embargo, este tema ha dejado de ser tratado en las nuevas políticas culturales, pasando a segundo plano, a pesar de que la ley promulgada no soluciona los problemas de los artistas independientes.

Marco institucional y normativo

Institucionalidad cultural

La creación de la institucionalidad cultural chilena en el año 2003, bajo la figura del CNCA, tuvo como objetivo “corregir la dispersión de las instituciones relacionadas con la cultura y corregir la deficiencia de recursos en el área mediante la creación de un fondo concursable para el fomento de las artes” (Urrea, 2006: 48). Curiosamente, actualmente está en proceso la aprobación de un proyecto de ley que crearía un Ministerio de Cultura y Patrimonio, con el mismo fin de unificar las instituciones públicas relacionadas con la cultura (que son principalmente el CNCA y la Dirección de Bibliotecas, Museos y Archivos, DIBAM) y aumentar el presupuesto en cultura.

Al alero del CNCA se crea, en el año 2004, el Consejo de Fomento de la Música Nacional (CFMN o Consejo de la Música) encargado principalmente de administrar el nuevo Fondo de la Música. Ambas instituciones están dirigidas por órganos colegiados integrados por representantes del gobierno y de la sociedad civil, los cuales tienen como misión principal formular las políticas públicas que atañen al sector. Sin embargo, ni el CNCA ni el Consejo de la Música contemplan dentro de sus funciones la promoción y protección de los derechos sociales de los artistas ni el mejoramiento de las condiciones sociales, laborales y previsionales de los mismos.

En general, la labor del Consejo de la Música es simple: administrar el Fondo de la Música y apoyar mediante convenio a algunas orquestas profesionales, sin contar con mayores programas de fomento (Negrón et. al., 2010a: 35). Tras casi diez años de su creación, algunos representantes del sector consideran que es una institución con poca solidez:

“Yo tengo la impresión de que el Fondo de la Música [...] es una institucionalidad que todavía le falta mayor madurez. Recordemos que estos procesos llevan diez años. O sea, todo este proceso de institucionalidad cultural lleva recién diez años en el país y antes no había nada” (Patricio González).

“[...] la institucionalidad pública en estos períodos tan delicados que pasaron con las transiciones, ahora tenemos que entrar a una institucionalidad de verdad” (Patricio González).

Es decir, estos organismos cumplieron su rol en el momento en que se crearon, que fue dentro de un proceso de transición: pasar de la ausencia total de políticas, financiamiento y presencia estatal, a un marco institucional y normativo que sentara las bases para una promoción cultural pública acorde a los estándares internacionales. Pero, actualmente, el

sector requiere de un programa público más potente para la música, que no se base sólo en la administración de un fondo concursable. Fundamentalmente, se requiere de una política más determinante en garantizar los derechos sociales de los artistas:

“[...] por supuesto que estamos mejor que hace veinte años, claro que sí, hay políticas culturales. Pero hay una deuda, hay una deuda enorme con la condiciones del artista, no puede ser que no pueda exigir y no tenga las básicas que tiene cualquier chileno como trabajador, ni más ni menos” (Bárbara Negrón).

“En el fondo el que omite, otorga. Por lo tanto aquí ha habido... Yo no veo una intencionalidad de perjudicar a los artistas, veo un desinterés en apoyar a los artistas y eso se traduce en no moverse, no hacer la pega¹², en el fondo” (Valeria Solís).

“[...] el sistema económico, o sea, el sistema que impera aquí el que ha hecho que los músicos estén carentes de políticas culturales. Porque las políticas culturales son solamente el discurso, están absolutamente vacías. Chile en el concierto latinoamericano y mucho más allá del Caribe y las Antillas y toda Latinoamérica, es el país –te lo puedo demostrar con hechos– más atrasado en políticas públicas hacia los músicos” (Nano Acevedo).

A continuación presentamos un análisis de distintos instrumentos de la institucionalidad y la política cultural pública de Chile en relación a la música y, específicamente, a las condiciones laborales de los músicos.

Política Cultural 2011-2016

El CNCA publicó en el año 2011 su segundo documento de política cultural con un carácter quinquenal. La política anterior se llamó Chile Quiere Más Cultura y abarcaba el período 2005-2010. Es importante destacar que ni en la visión ni en los valores y principios de la política se hace mención a la seguridad social de los trabajadores de la cultura, ni a su estabilidad laboral. Aunque sí se consideran acciones que son relevantes para el desarrollo social de los artistas, tales como promover la divulgación de sus derechos laborales; promover iniciativas legales pendientes o que llenen vacíos existentes para el sector cultural a nivel general (no específicamente respecto a las condiciones sociales de los artistas); fortalecer el reconocimiento de los derechos de autor; impulsar proyectos e iniciativas legislativas en derechos de autor; y difundir los derechos de autor mediante campañas educativas y capacitaciones a funcionarios públicos. Sin embargo, con la información disponible podemos afirmar que hasta el momento no se ha implementado ninguna acción en este sentido.

Política de la Música

Actualmente no existe ningún documento que guíe la política musical pública. El último texto contemplaba el período 2007-2010 y no ha vuelto a ser actualizado. En este sentido, no existe una explicitación de los lineamientos que guían a la política pública en este sector

¹² Hacer la pega se refiere a hacer el trabajo.

y el directorio del Consejo de la Música no estaría cumpliendo con su rol principal, que es el de asesorar a la institución en el diseño de políticas para la música.

La Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010 contemplaba, dentro de sus objetivos para la creación e interpretación musical, mejorar “las condiciones laborales y sociales de los músicos” (CFMN, 2007: 13), para lo cual se iban a implementar las siguientes medidas:

- a. “Estudiar y diseñar [...] un sistema especial de previsión social de los creadores e intérpretes musicales, que considere su situación de trabajadores esporádicos, y que permita implementar un sistema de cotizaciones previsionales, a partir de las modalidades de contratación existentes en el mercado de la producción musical.
- b. “Facilitar la interacción del sistema de previsión social a diseñar, con los modelos de asistencia de la gestión colectiva
- c. “Elaborar en conjunto con el MINEDUC¹³ un sistema de acreditación para los músicos, con el objetivo de que puedan dar instrucción en calidad de artistas en la enseñanza básica.
- d. “Revisar la definición de ‘artista temporal’ en la Ley Laboral (artículo 145) con el objeto de proteger el trabajo de los músicos” (CFMN, 2007: 13).

Es importante considerar que según la información disponible, ninguna de esas medidas se ha llevado a cabo.

Ley de Propiedad Intelectual

La Ley de Propiedad Intelectual data del año 1970, aunque ha sufrido diversas modificaciones en los años 1992, 2003 y 2010. La ley “protege los derechos que, por el solo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera que sea su forma de expresión, y los derechos conexos que ella determina” (Ley 17.336).

La modificación a la ley realizada en 1992 deroga la intervención estatal en la administración de derechos, permitiendo que sea el propio autor el que los ejerza o bien que encomende a otros sus representación a través de las sociedades de gestión (tales como la SCD). Este nuevo sistema tendrá un impacto positivo en el sector musical, tal como apunta Bárbara Negrón:

“[...] hay otras cosas que tuvieron mucho impacto en la música también como, por ejemplo, la Ley de Propiedad Intelectual; en el '92 se permitió que los artistas fueran los que manejaban y los que gestionaran colectivamente los recursos de los derechos de autor. Eso permitió que se creara la SCD y ahí hay un avance importante que va a impactar la música, porque la SCD es un agente permanente de acción hacia la música, de la promoción, de la defensa de los derechos de autor” (Bárbara Negrón).

Para las obras musicales la ley reconoce tres tipos de derechos: de autor, conexo (interpretación) y fotomecánico (por venta de un soporte como un CD). La normativa

¹³ Ministerio de Educación.

concede a los autores “el derecho de permitir o prohibir la difusión de sus producciones y a recibir remuneración por el uso público de la obra. Asimismo la ley prohíbe grabar, reproducir, transmitir o retransmitir por los organismos de radiodifusión o televisión, o utilizar por cualquier otro medio, con fines de lucro, las interpretaciones o ejecuciones personales de un artista, sin su autorización, o la de su heredero o cesionario” (Urta, 2006: 69).

En el caso de que los fonogramas sean utilizados o se realicen reproducciones en medios de comunicación, se debe pagar una retribución a los artistas e intérpretes y ese pago debe ser realizado a través de la entidad de gestión colectiva que los represente (en este caso la SCD). Además, los valores a cobrar los ha establecido la misma SCD. “Lo recaudado por concepto de derecho de ejecución de fonogramas se efectuará en la proporción de un 50% para los artistas, intérpretes o ejecutantes, y un 50% para el productor fonográfico” (Urta, 2006: 69).

A pesar de que la ley ha sido un instrumento muy valioso para los músicos, especialmente después de sus diversas modificaciones, aún quedan algunos temas por abordar legislativamente, como por ejemplo, la regulación de los contratos que establecen los músicos con los sellos y productores fonográficos. También se requiere de una actualización en la regulación de las sociedades de gestión colectiva, ya que no se ha vuelto a revisar desde 1992 (Negrón et. al., 2010c: 11).

Instrumentos de fomento

A pesar de que el marco legislativo y las definiciones de política cultural pueden ser considerados como instrumentos de fomento de la música, nos referiremos aquí exclusivamente a los programas que implementa el Estado para la promoción de la música nacional y que tienen efectos en las condiciones laborales de los músicos. Podemos afirmar que los principales instrumentos son cuatro: los fondos concursables, el programa Escuelas de Rock, el financiamiento a orquestas profesionales y el financiamiento directo a algunas instituciones culturales.

Fondos concursables

Los cinco fondos concursables del Consejo de la Cultura (FONDART Nacional, FONDART Regional, Fondo del Libro, Fondo del Audiovisual y Fondo de la Música) son el principal instrumento de la política cultural pública y representan el 34,7% del presupuesto total del CNCA para el 2013 (OPC, 2012).

Estos fondos surgen con un carácter instrumental, como una herramienta de financiamiento público para proyectos de creación artística y desarrollo cultural, buscando principalmente aportar a la producción de bienes simbólicos (Patrimonia y CNCA, 2011a: 111). Sin embargo, hoy en día abarcan mucho más que la creación y producción artística. Se han convertido en la política cultural *per se*, y financian proyectos relativos a toda la cadena de valor de los productos culturales (creación, producción, difusión, comercialización, investigación, formación, etc.).

“Yo diría que el fondo sigue siendo como *la herramienta, el instrumento*, lo otro mucho menos. Y para regular el mercado no hay nada, nada, y eso me parece una gran deficiencia” (Bárbara Negrón, énfasis propio).

Recientemente se realizó un estudio de evaluación y línea base sobre el FONDART, donde se afirma que no existen grandes variaciones en el número de proyectos postulados, número de proyectos elegibles y proyectos seleccionados en el período 2004-2010. Es decir, la cantidad de postulantes y de ganadores se mantiene relativamente estable en dicho período, estableciéndose una tasa de cobertura cercana al 20% (Patrimonia y CNCA, 2011b: 42). Esto, a pesar de que el presupuesto del fondo sí presenta un crecimiento año a año. Lo anterior estaría marcando una señal de alerta en el sentido que la expansión del presupuesto no tiene un correlato en una mayor cobertura en término de proyectos financiados, y sólo se ha traspasado a un aumento de los costos reales promedio por proyecto (Patrimonia y CNCA, 2011b: 161).

A pesar de que se trata de un fondo concursable y no de una herramienta para dar trabajo a los artistas, “la inestabilidad laboral y existencia de una importante proporción de cultores que no viven exclusivamente de su empleo cultural, hace que el FONDART se vea presionado por la cantidad de personas que intentan acceder a él para adquirir financiamiento en el desarrollo de sus proyectos culturales, y dicho sea de paso, obtener una estabilidad laboral al menos transitoria. De este modo, aunque no fue diseñado para ello, el fondo actúa como un estimulador y generador de empleo cultural, que entra en conflicto cuando muchas personas las que quieren obtener estos beneficios y el fondo no dispone de la capacidad financiera para atender toda esta población carenciada” (Patrimonia y CNCA, 2011b: 166).

Es decir, la precariedad laboral que vive el mundo artístico chileno y la inexistencia de otros instrumentos que busquen paliar esa situación, hace que se generen demasiadas expectativas hacia estos fondos, las cuales este instrumento no es capaz de cumplir. Sin embargo, las autoridades en la materia no han sabido desarrollar herramientas para que los artistas salgan de la precariedad y para que el fondo sea utilizado como una fuente de financiamiento más. Muy al contrario, parecen alejarse cada vez más de la generación de políticas hacia el artista y del financiamiento de la creación, tal como se extrae de las palabras del ex ministro de cultura Luciano Cruz-Coke¹⁴: “El Fondart se ha transformado en una especie de estipendio que el Estado asigna a artistas que de otra manera no podrían sobrevivir por sí mismos. Eso no puede ser. No por el hecho de ser artistas o de creer que lo son, el Estado tiene que financiarlos, porque, sino, ¿por qué no hacerlo con otro tipo de actividades? ¿Quién legitima al artista sino su obra? [...] Hemos dilapidado recursos en productos creativos de regiones que no han llegado a ninguna parte” (*Capital*, 2010. En Negrón et. al., 2010a: 7).

Fondo de la Música

Dentro de los cinco fondos del CNCA, el Fondo de la Música es el que cuenta con menos recursos, representando en el 2013 el 11,3% del total de montos entregados (OPC, 2013a: 3) con MM\$1.744 adjudicados. También la cobertura del fondo parece ser menor a la del

¹⁴ Luciano Cruz-Coke ostentó el cargo de ministro de cultura entre los años 2010 y 2013.

FONDART, ya que en el 2012 alcanzó sólo el 14%: postularon 1.497 proyectos y 207 fueron seleccionados (CNCA, s/f: 6).

Como ya mencionamos, esta forma de financiamiento fue pensada en un inicio para aumentar la producción cultural y apoyar a los artistas. Sin embargo, está claro hoy, a casi diez años de su creación, que la política pública en música no puede basarse únicamente en la concursabilidad. Ya que no existe poder de decisión del Estado en los recursos que se aplican, más allá de definir líneas de financiamiento y criterios de selección, porque el jurado que elige los proyectos que se apoyan está conformado por agentes del sector (sociedad civil) y no por funcionarios públicos. Esto es positivo para asegurar libertad de creación y no inferencia política, pero no sirve para crear políticas culturales reales en otros ámbitos fuera de la creación artística, tal como afirman algunos entrevistados:

“[El Fondo de la Música] No es un instrumento poderoso para lo que requiere hoy día la música. Yo creo que las políticas públicas tienen que ser más agresivas en esta área, tienen que tener más decisión política. Aquí no hay decisión” (Patricio González).

“[...] tampoco puedes crear una institucionalidad para que haga a los músicos, cómo se dice, FONDART-dependiente, fondo-dependiente. Si no hay fondos estoy sonado. Yo creo que hay actividades que sí ameritan una subvención permanente, que no pueden depender de una concursabilidad eterna” (Enrique Baeza).

Los festivales de música; la presencia de música chilena en las radios; el crecimiento de la industria musical, todo se deja en manos de los proyectos que logren ser seleccionados por el jurado. Si un festival musical de regiones, donde no existen otros espacios de difusión musical importante, no gana el concurso simplemente no puede asegurar su continuidad.

Escuelas de Rock

El programa Escuelas de Rock es uno de los más antiguos en cultura. Surgió en el año 1994 como un proyecto para formar músicos en el género rock en los sectores periféricos y vulnerables de Santiago. Esto, en el contexto de la creación de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR) en la que se encontraban algunas de las bandas chilenas más importantes de la época. Sin embargo, la asociación comenzó a tener problemas internos en términos de intereses opuestos, y algunos músicos (como Tito Escárte y Claudio Narea) deciden retirarse y crear una iniciativa propia que se materializa en las Escuelas de Rock.

El proyecto fue presentado a la División de Cultura y a la División de Organizaciones Sociales de la época, organismos que acogen la iniciativa. De esta forma, pasa a ser un programa público y actualmente depende del Departamento de Ciudadanía y Cultura del CNCA (curiosamente no es un programa del Consejo de la Música).

“[...] yo dirijo el programa Escuelas de Rock desde el Estado en colaboración con un montón de organizaciones de jóvenes, de juntas de vecinos. O sea, el rango, el arco de alianza de Escuelas de Rock es súper diverso por la forma en que enfrentamos el trabajo. Nosotros trabajamos desde la cultura, podríamos decir, en dos grandes áreas: un área de formación, y esa área de formación

tiene dos grandes patas que es formación artística y apoyo en gestión; y un gran área de lo que es difusión que tiene que ver con el desarrollo de festivales, programas de radios y todo lo que apunte a mayor grado de difusión” (Patricio González).

El proyecto ha ampliado los objetivos que tenía al inicio. Además de generar espacios de formación, también ha buscado generar una validación de un género musical que no tenía espacio en la formación académica formal en Chile. Además, ha procurado generar distintos procesos, como la profesionalización del medio; la capacitación en gestión y derechos de autor; la dignificación de los músicos al darles la oportunidad de actuar en grandes escenarios con una implementación técnica de nivel profesional; e incluso fomentar la asociatividad.

“Yo creo que nosotros hemos aportado mucho creando asociaciones en cada una de las regiones [...]. Una de las partes de nosotros es que dejamos asociaciones, [...] donde hay Escuelas de Rock quedan asociaciones constituidas. [...] intentamos, motivamos, generamos para que se den esas asociaciones para que ellos después postulen a fondos públicos y desarrollen o se articulen con otros actores locales y desarrollen una manera de hacer gestión cultural. Por eso el ramo gestión cultural y por eso el proceso termina también con el montaje de un festival” (Patricio González).

La formación en gestión también ha constituido un importante aporte a los músicos del rock ya que les otorga una mayor independencia respecto de la industria.

Financiamiento de Orquestas Profesionales

El Consejo de la Música apoya a cinco orquestas profesionales a través del traspaso de recursos (\$183 millones¹⁵ aproximadamente a cada una) para su mantenimiento y para la contratación de músicos, lo que cubre entre un 70 y un 90% de sus necesidades (Negrón et. al., 2010a: 35). Este es un programa que busca “crear ciertos polos de desarrollo de intérpretes y de irradiación a las localidades donde se desenvuelven” (Negrón, et. al., 2010a: 35).

Paradigmas de la política actual

Los paradigmas que rigen la política cultural pública en Chile están ceñidos principalmente a una lógica de libre mercado. Es decir, intervención estatal mínima, no direccionamientos de las políticas públicas y dejar la tarea reguladora al mercado. Bajo dicho paradigma, las políticas culturales operan bajo un principio de subsidiariedad, lo que tendría antecedentes en los cambios estructurales que implantó el régimen militar y que la democracia heredó: “Los últimos años del siglo [XX] están caracterizados por una orientación pública de la cultura que la entiende como un campo social diverso y pluralista, ante el cual el Estado tiene un rol subsidiario. Este carácter de subsidiariedad se tornó incuestionable, dado el modelo económico imperante y adquirió forma de una contrarespuesta a la política cultural y de derechos humanos del régimen militar” (Gálvez y Arias, 2010. En Patrimonia y CNCA, 2011a: 117).

¹⁵ CLP\$183 millones corresponden a US\$366.000 aproximadamente.

Así, los mecanismos de aporte estatal bajo la lógica de subsidios abiertos a concurso, no permiten desarrollar políticas direccionadas, que apunten a la consecución de determinadas metas de crecimiento o desarrollo. Más bien, se deja la decisión a las iniciativas privadas que se presentan a través de proyectos. Así lo entiende Garretón cuando se refiere a los desafíos pendientes de la política cultural de los gobiernos de la Concertación¹⁶: “El tercero [desafío] se refiere a la relación entre políticas culturales y financiamiento de la actividad cultural. A través de un sistema de financiamiento que consagra exclusivamente fondos independientes de la institucionalidad cultural y con mecanismos de asignación por concurso encargados a jurados especialistas, no es posible que haya efectivamente políticas culturales de desarrollo que asignen fondos en áreas prioritarias y/o deficitarias” (Garretón, 2008: 115). Así lo considera también una entrevistada:

“[...] si pensamos en los noventa en adelante –que uno lo puede considerar una época, o sea hay una continuidad política–, está la conformación de un modelo. Chile hace una serie de apuestas, donde una de las principales son los fondos del financiamiento concursable que tienen toda una lógica. El Estado ahí opta por entregar la toma de decisiones a los pares, no hacer intervenciones directas, sino a generar estos fondos de financiamiento que tiene un mecanismo de entrega muy claro. Por más que se alegue y que siempre se le entregue a los mismos, la decisión no la toma el Estado sino la toman los pares. Eso ha sido la tónica desde los noventa en adelante, los fondos han ido creciendo y hoy día son el principal instrumento para desarrollar políticas públicas. Pero eso a mi parecer ya está en crisis, ya no es suficiente ese instrumento. Entonces se requieren de muchos otros instrumentos para poder desarrollar. ¿Por qué? Porque los fondos concursables son una buena herramienta para ciertos aspectos: para la creación, por ejemplo, [...]. Pero no es buena para generar audiencia, para aumentar el consumo, para que la música chilena tenga mayor espacio de difusión” (Bárbara Negrón).

Esta resistencia ideológica a direccionar las políticas culturales ha creado igualmente desequilibrios en la cadena productiva de las artes en Chile, ya que ha fomentado la producción por sobre otros eslabones, lo que implica que hoy en día exista más producción que demanda efectiva. Se producen obras que no encuentran público, ya que no se trabaja la formación de audiencias ni la creación de hábitos de consumo cultural. “El cuestionamiento desde un enfoque de gestión política, es que con las iniciativas de acceso gratuito, no se han generado cambios culturales en los patrones de comportamiento de la población porque los artistas no desarrollan capacidades de gestión emprendedora, y los ciudadanos por su parte, una disposición de pago” (Patrimonia y CNCA, 2011a: 118).

La política actual se preocupa de subvencionar la producción y circulación de obras, con el fin de cumplir una función social y no para crear las condiciones materiales para que los artistas puedan subsistir. Así, se crea una relación de dependencia de los artistas respecto al Estado ya que no se crean las condiciones para que se produzca un cambio estructural. Los

¹⁶ La Concertación de Partidos por la Democracia es una coalición política de partidos de centro-izquierda formada en la época de la transición a la democracia y que gobernó Chile desde 1990 hasta el 2010, mediante cuatro períodos presidenciales consecutivos.

cambios legislativos y los programas existentes, como las Escuelas de Rock, son iniciativas que muchas veces provienen de otros sectores y el Estado las toma:

“[...] yo diría que en ese sentido políticas gubernamentales ha habido cero, ninguna. O sea, políticas nacidas desde el aparato gubernamental, yo diría que ninguna. Iniciativas desde ahí, nada, ni siquiera frente a problemáticas de fomentar el trabajo, tampoco. Siempre ha sido una agenda que le han puesto los grupos organizados, más bien. La SCD, qué se yo, ha puesto algunos temas y ha empujado para que se modifique la ley de la famosa patente de cabaret, que había que tener para tener música en vivo. Bueno, esas son cosas concretas que generalmente fomentan o amplían el campo laboral. Pero eso no ha sido desde una política gubernamental ni mucho menos y tampoco yo creo que ha habido una real política pública al respecto” (Enrique Baeza).

En este sentido, se han traspasado ciertos roles de protección, formación, regulación incluso, a sectores de la ciudadanía que debiera asumir el Estado:

“[La SCD] se ha abocado a suplir eso. A suplir esas cosas que, en realidad, deberían estar como una política pública ordenada, concreta y con un camino claro y que no están no más. Entonces tampoco uno ve que exista ni siquiera una preocupación al respecto sobre una realidad que, claro, uno se la puede achacar un 100% a los involucrados, a los músicos. Pero sin embargo, uno ve en otras áreas cómo el estado sí toma cartas en el asunto. En el caso de los temporeros, ¿cierto?, de las frutas o qué se yo, ha tomado acción” (Enrique Baeza).

“[...] ellos [Contienda Nacional] están haciendo esta vitrina de todos los artistas que querrían ser financiados por sus fans. Yo la encuentro una iniciativa súper buena, súper buena. Pero es como yo papá Estado, mamá Estado, no puedo ser tan abusiva a la creatividad de los hijos. O sea, a un hijo tienes que ayudarlo, tienes que darle comida, tienes que abrigarlo, tienes que darle educación y salud. O sea, por más que el hijo se las arregle por abrigarse, no puedes ser tan patuda¹⁷ de no hacerte cargo. No sé si me explico. Y el Estado aquí está siendo un tremendo patudo diciendo ‘¡Ah!, pero a ver, si a ellos se les ocurrieron cosas, o sea para qué nos necesitan, para qué tantas leyes” (Valeria Solís).

Valeria Solís y Enrique Baeza apuntan a la situación de que la administración pública no se ha hecho cargo de los artistas, y especialmente de los músicos, como sí lo ha hecho con otros sectores donde se da también el trabajo independiente, como los temporeros agrícolas. Y esto tendría relación con una visión del arte como una actividad social que debiera estar al alcance de todos, pero quien debe asumir los costos es el propio artista:

“Cuando se defendió mucho desde la SCD el tema de la propiedad intelectual, de que... ya, el portal equis te permite la descarga, si el portal equis no te va a pagar, entonces que sea VTR que te da internet que sea el que pague, o todas las empresas que te dan internet que sean las que paguen un porcentaje. Ellos

¹⁷ Palabra coloquial chilena para referirse a alguien atrevido, osado, confianzudo, fresco o sinvergüenza.

tenían calculado un porcentaje muy bajo, pero que implicaba muchos miles de millones de pesos que eran en beneficio directo de los artistas, y ella [la ex ministra Paulina Urrutia¹⁸] fue una de las personas que más criticó esa ley porque el arte tenía que ser gratis. Ya, pero eso será después de que estén todos alimentaditos, abrigaditos y con sus necesidades básicas. O sea, anda a trabajar gratis tú también [...]. O sea, tú no trabajas gratis, por qué el artista tiene que trabajar gratis” (Valeria Solís).

Este aspecto se desarrollará más profundamente en el capítulo de “autopercepción y valoración social de los músicos”.

El tema de fondo es que, además de existir una visión neoliberal respecto a la no injerencia estatal y a una lógica de subsidiariedad de la cultura, también existe una visión en torno a la cultura como un ámbito no productivo y que sólo genera gastos. No se pone a la cultura en el centro del desarrollo social y de la construcción de una sociedad democrática.

“Durante [los años de los gobiernos de] la Concertación yo creo se abrió una conversación interesante, pero no se profundizó con los niveles de inversión. Yo creo que esa es la gran deuda: se crea la institucionalidad cultural, pero con poca plata. O sea, compara los niveles de inversión de Chile con otros países. Porque no se ve que en esto haya un desarrollo cultural, se ve que esto es como una dimensión menor de la cultura. Se ve en que, por ejemplo, hasta el momento no ha salido ninguna propuesta cultural de los candidatos presidenciales. Entonces, yo creo que ahí es donde está la ceguera de Chile, porque siempre Chile ha tenido una dimensión materialista, materialista histórica en la versión más comunista o izquierdista, y materialista capitalista, pero materialista. Entonces lo intangible, el patrimonio intangible, la cosa que no se ve le cuesta más. Entonces, aquí le dimensión artística no es vista como un aporte. Cuando uno sale de Chile, Chile es conocido afuera por sus artistas, no por sus economistas. Por Víctor Jara, por Violeta Parra, por Pablo Neruda, por Allende que es otro artista. [...] Entonces tenemos una identidad pública dislocada, una identidad nacional dislocada” (Patricio González).

Esto se ve en que, por ejemplo, se ha podido calcular que la cultura estaría aportando el 1,6% del Producto Interno Bruto (PIB) chileno, superando a algunos sectores como la pesca (Emol, 2011). Sin embargo, el gasto público en cultura alcanza sólo el 0,4% del presupuesto estatal (OPC, 2012). Es decir, no existe una reinversión del aporte del sector cultural, porque no se valora como un sector importante para el desarrollo de una nación, desde una lógica economicista. Sino que se le mira como un sector marginal que debe ser subsidiado, pero sin la necesidad de políticas contundentes o de una inversión estatal importante. Las críticas en este sentido son bastante duras desde algunos entrevistados:

“[...] tengo la sensación, sin resentimientos, de que acá lo que apunta la política –ya ni siquiera es el Consejo, sino que una política más bien de Estado–, es una cuestión social. Es que, claro, es más fácil ganar el peso en fondo ayuda, para los niñitos pobres. El peso me hace sentir bien. Ya, con eso

¹⁸ Paulina Urrutia fue ministra de cultura entre el año 2006 y el 2010.

está bien. Pero que ese niño no se me acerque mucho porque ya tengo que empezar a bañarlo, a sonarle los mocos y eso ya no me gusta. Pero si le dono el peso que me sobró está todo bien. Esa es como la lógica” (Angélica Carreño).

Las políticas laborales y previsionales

Los primeros antecedentes con los que se cuenta al respecto dan cuenta de que en el año 1964 se creó la Ley 15.478 (reglamentada por el Decreto Supremo 601) que regulaba el trabajo de los artistas, incorporándolos al régimen previsional que contemplaba la Caja de Empleados Particulares. Sin embargo, sólo podían incorporarse a este régimen los trabajadores dependientes, cuya actividad fuera desarrollada a través de un empresario de actividades artísticas, dejando fuera a los artistas independientes. Sí existía la posibilidad de seguir afiliado una vez que dejara de trabajar como dependiente, imponiendo de forma voluntaria. Además, debían cumplir los siguientes requisitos: “que el trabajador-artista obtuviera su medio de subsistencia en la respectiva actividad artística; no estar obligatoriamente afecto a alguna Ley de previsión; desempeñar una actividad artística remunerada en cada mes calendario, y ser miembro de un sindicato” (Solís, 2008: 19). Tampoco podían estar jubilados. Los que cumplían con los requisitos debían incorporarse obligatoriamente a este régimen previsional (Sanhueza, 2004: 140).

Los beneficios a los que accedían por estar afiliados a la Caja de Empleados Particulares eran los siguientes: “Pensión de jubilación por antigüedad, vejez o invalidez; reajuste de pensiones; anticipos de pensiones; retiro de fondos; asignación familiar; subsidio de cesantía; exención de impuestos; asignación prenatal; derecho de subsidios en caso de enfermedad común o maternidad” (Solís, 2008: 19-20). También generaba beneficios para las familias del afiliado en caso de que este falleciera.

En 1966 se aprobó el Decreto Supremo 843 que establecía que los artistas debían utilizar obligatoriamente un carnet profesional para desarrollar sus actividades; y en 1968 el Decreto Supremo 233 agregó un artículo “que consideró como empresario de actividades artísticas a las personas que actuaren como jefes de grupo, compañías, asociaciones, agrupaciones o simples conjuntos de artistas” (Sanhueza, 2004: 142) siempre que reuniera ciertas condiciones. Esto permitía que los trabajadores independientes que se desempeñaban dentro de colectivos artísticos o que eran miembros de alguna asociación, pudieran afiliarse también a la Caja de Empleadores Particulares.

Pero en 1978, bajo la dictadura de Pinochet, las condiciones vuelven a cambiar con la aprobación del Decreto de Ley 2.200, que incorpora a los artistas al régimen de trabajador dependiente. Esto implicaba que “se regulaba un contrato especial de trabajo para los artistas que se desempeñaran como actores de teatro, radio, cine y televisión como también libretistas y una gran gama de profesionales vinculados a estas áreas. Esta disposición significó que el trabajador-artista al acceder a un contrato de trabajo, en forma automática quedaban adscrito a un régimen previsional propio de un trabajador dependiente, incluyendo la protección del seguro contra riesgos del trabajo y enfermedades profesionales” (Solís, 2008: 20).

Sin embargo, estas condiciones cambiaron rápidamente con la derogación del párrafo que el DL 2.200 le dedicaba al trabajo artístico en 1981, y los trabajadores del sector cultural

pasaron nuevamente a ser considerados trabajadores independientes e incorporados nuevamente al régimen previsional de la Caja de Empleados Particulares (Solís, 2008: 20).

El panorama nuevamente va a cambiar, y esta vez para todos los chilenos, con la implementación, ese mismo año, de un nuevo sistema previsional basado en las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP). Así, se deja el sistema previsional en manos de entidades financieras privadas, transformándolo en un sistema de capitalización individual de las pensiones de vejez, invalidez y sobrevivencia. Ahora “los trabajadores independientes si bien podían afiliarse a una de ellas y cotizar sobre la base de sus rentas declaradas, quedando protegidos en este ámbito o bien, contar con prestaciones de salud ofrecido por un sistema estatal paralelo al privado (FONASA o ISAPRE), el nuevo escenario para el trabajador-artista relativo a la seguridad social fue que no contara con ninguna protección frente a los riesgos por accidentes del trabajo o enfermedades profesionales y el hábito de ser cotizante de manera independiente no estaba arraigado masivamente” (Solís, 2008: 20). Este es el sistema que impera en Chile hasta el día de hoy, aunque se encuentra ampliamente cuestionado porque se ha producido un empobrecimiento de los jubilados, especialmente los de clase media, por las bajas pensiones que reciben.

“En materia de seguridad social, a todas luces, nos encontramos en un proceso de retracción de las formas de protección que a lo largo de décadas se fueron construyendo, progresivamente, tras el propósito de brindar a los sujetos los medios materiales y simbólicos necesarios para su subsistencia y, en el ideal, su realización. Esta es la inspiración de los derechos sociales, respecto de los cuales es el Estado el responsable de su resguardo y aplicación práctica, en tanto protegen necesidades que se considera vitales para la subsistencia digna de cualquier ser humano por su condición de tal” (Soto y Campos, 2004: 175). El paradigma actual es que la seguridad y protección social es una responsabilidad individual, produciéndose un repliegue del Estado social.

Por otro lado, en el 2003 se aprueba la Ley 19.889 que incorpora al Código del Trabajo una serie de normas especiales aplicables a los trabajadores del arte y el espectáculo. Esto, considerando las condiciones especiales en las que se desenvuelven estos trabajadores (flexibilidad horaria, trabajo fines de semana y en horario nocturno, desplazamientos, corta duración de la relación laboral, la subcontratación, entre otros aspectos). El diagnóstico arrojaba que los trabajadores del sector cultural generalmente realizaban trabajos bajo subordinación y dependencia de un empleador, pero ésta quedaba encubierta y no se realizaba un contrato por la misma flexibilidad del trabajo que efectuaban. Generalmente los servicios se realizaban a honorarios, sin cotizaciones previsionales y de salud, sin seguro contra accidentes laborales y sin protección frente a alguna enfermedad relacionada con su trabajo. Tampoco podían acceder a vacaciones.

Nuevamente, esta ley sólo contempla el trabajo dependiente (trabajadores contratados por un empleador), quedando fuera de su jurisdicción los artistas y cultores que trabajan de forma independiente.

Algunas de las normas especiales que aplica la ley son las siguientes:

- a. Obligación de escriturar el contrato en un plazo de treinta días desde el comienzo de las prestaciones laborales o en un plazo inferior para servicios de menor duración.

- b. El contrato puede ser indefinido, a plazo fijo o por obra, temporada o proyecto.
- c. Basta con que el trabajador comience a trabajar para un empleador bajo subordinación o dependencia para que legalmente ya esté contratado.
- d. Los trabajadores del arte y el espectáculo no tienen límite de duración de su jornada semanal (pueden trabajar más de cuarenta y cinco horas semanales), pero les rige el límite de diez horas de trabajo diario, como máximo.
- e. Pueden trabajar domingos y festivos, pero se les debe compensar con un día de descanso compensatorio o ser pagados como horas extraordinarias.
- f. El horario y el plan de trabajo deberá ser fijado por el empleador al inicio de la prestación de servicios.
- g. El empleador debe cubrir los costos de traslado, alimentación y alojamiento cuando los servicios implican trasladarse a una ciudad distinta a la que reside el trabajador.
- h. El pago debe realizarse con una periodicidad no superior a treinta días y no se pueden realizar los pagos en una fecha posterior al término del contrato.
- i. Si la contratación se realiza por un intermediario que contrata a los trabajadores para realizar actividades artísticas para otra empresa, se aplicarán las normas legales sobre subcontratación.
- j. La ley reconoce plenamente los derechos de autor de los artistas y estos no se ven afectados por la firma de un contrato de trabajo con un empleador. Además, el contrato no puede afectar la libertad de creación del artista o la posibilidad de trabajar en otros proyectos en paralelo. Tampoco implica la explotación de la imagen del artista, sino es de forma expresa y con el consentimiento.

La Ley 19.889 no contempla en muchos casos la diversidad del sector en cuanto a las distintas condiciones de trabajo que viven los artistas y técnicos. Se debió negociar con distintos sectores para que la ley pudiese ser aprobada, pero no todos los trabajadores del arte y el espectáculo se sienten representados y protegidos por dicha ley, en especial los músicos.

“Pero ¿sabes cuál es el problema de esa ley? El problema de esa ley que nace por una iniciativa de los actores que tienen otra realidad que los músicos, otra realidad laboral. Entonces en muchos ámbitos esa ley para el trabajo real de los músicos es inoperante, porque esa ley contempla el pago de todas las leyes previsionales por temporadas de trabajo que contemplan, inclusive, que se deben pagar y cotizar los ensayos. Pero no es la realidad de un músico, tú a un músico no le pagas para que vaya a ensayar” (Enrique Baeza).

De hecho, Pablo Leiva, ex jefe de la Unidad Inspectiva Programada (UIPO) de la Dirección del Trabajo, aseguró en el 2010 que los músicos son los que peor se encuentran en la defensa de sus derechos como trabajadores, “puesto que sus prestaciones son muy limitadas temporalmente, por lo que tienen muy pocas posibilidades de lograr un contrato de trabajo” (En Negrón et. al., 2010b: 12).

Otra dificultad de la ley es el escaso conocimiento que tienen los artistas de sus derechos y de las leyes que regulan su trabajo, lo que hace difícil la aplicación de la ley.

“Mira, en general, creo que los artistas conocen poco sus derechos, poco. Estamos hablando de un mercado en general bastante informal y en esa

informalidad también está el desconocimiento de sus derechos” (Bárbara Negrón).

“[...] muchos artistas no saben cuáles son sus derechos y sus deberes, como tampoco los chilenos comunes saben cuáles son su derechos y deberes” (Valeria Solís).

Además, no existen mecanismos de fiscalización efectivos. En el documento de política Chile Quiere Más Cultura, se establece como diagnóstico que existía una escasa aplicación de la ley laboral de los artistas a dos años de su promulgación (Negrón et. al., 2010b: 4) y en la actualidad la situación no parece haber cambiado.

Los trabajadores independientes pueden cotizar en una Administradora de Fondos de Pensiones de forma independiente, al igual que antes de la promulgación de la Ley 19.889, así como contratar prestaciones de salud de una ISAPRE sin necesidad de un contrato de trabajo. Sin embargo, esto no ocurre generalmente entre los trabajadores del sector cultural y, específicamente, entre los músicos. Además, no quedarían cubiertos en caso de accidentes o de enfermedades profesionales.

Existe un proyecto de ley –que duerme en el Congreso desde su ingreso en el 2011– que busca establecer normas de protección de los trabajadores independientes de las artes y el espectáculo (Boletín N° 7762-13). Sin embargo, se enfoca más bien en la regulación del trabajo de los locutores de radio. “Establece que para aquellos trabajadores que no tengan una relación de trabajo bajo subordinación o dependencia, se propone que deban contratarse mediante contrato de prestación de servicios, en documento escrito y firmado entre las partes, obligando de esta manera a contar con documento, a modo de instrumento privado, para zanjar cualquier diferencia entre ellas” (OPC, 2013b).

Breve análisis de la situación latinoamericana

A lo largo del estudio, las entrevistas y otros antecedentes recabados durante el proceso investigativo, evidenciaron la existencia de políticas públicas potentes para mejorar las condiciones laborales de los músicos en otros países latinoamericanos. De hecho, se tiene la impresión de que Chile es quizás el país donde los músicos nacionales están más desprotegidos. Esto tendría relación, una vez más, con el sistema social y económico que impera en el país, donde prima la no injerencia estatal, la privatización de empresas y servicios, el libre mercado y la apertura económica hacia mercados internacionales.

“Hay países en donde el tipo de protección es mucho mayor. Pero tiene que ver con los modelos también que tienen en el país. Nosotros no podemos imaginar en el Chile de hoy, que es muy liberal económicamente, con muy poca regulación, algún mecanismo que le dé una condición a los artistas tan diferente que al resto de los trabajadores. Es difícil pensarlo así. O, no sé, que se les pague cuando están en paro, cuando están cesantes, es difícil” (Bárbara Negrón).

Considerando las particularidades de cada país, seleccionamos cuatro países de Latinoamérica que pudieran ser representativos de distintos modelos y niveles de desarrollo

de política cultural, a saber: Argentina, Colombia, México y Perú. Los tres primeros presentan una importante intervención estatal en el ámbito artístico-cultural, lo que se ve reflejado en una institucionalidad pública potente y en la implementación de diversos instrumentos de promoción. Perú, por el contrario, ha comenzado a desarrollar su política cultural de manera más reciente.

En julio de 2010 se crea el Ministerio de Cultura de Perú, del cual dependen algunos programas que buscan fomentar la música nacional, como por ejemplo, el Coro Nacional, implementado en 1965; la Orquesta Sinfónica Nacional, implementada en 1938; y la Orquesta Sinfónica Juvenil del 2003.

Dentro de las asociaciones de músicos de Perú, las más importantes son la Asociación Peruana de autores y compositores (APDAYC) y el Sindicato de Músicos, Compositores y Cantantes del Perú.

Sin embargo, no existen antecedentes de que estas asociaciones hayan logrado obtener, por parte del Estado peruano, algún tipo de beneficio o regulación importante a favor de los músicos.

En el caso colombiano, a pesar de ser un Estado que pone a disposición de la comunidad artística un gran abanico de planes y programas de fomento de la música nacional (CNCA, 2012a: 49-55), no fue posible dar con un marco normativo que regule las actividades de los músicos; que establezca cuotas de música nacional en medios de comunicación o que imponga ciertas obligaciones a los artistas extranjeros.

El Ministerio de Cultura de Colombia implementó en 2003 la Ley N° 851 que busca fomentar la música colombiana, y en 2008 el programa Colombia Creativa, con el fin de promover condiciones que contribuyan al bienestar y calidad de vida de los artistas y reconocer el estatus profesional de los agentes del sector artístico y cultural.

México, por su parte, fue uno de los casos más referidos por los/as entrevistados/as, como ejemplo de protección de sus artistas nacionales y sus organizaciones correspondientes. Allí se cobraría un tributo a los artistas extranjeros que es traspasado al Sindicato Único de Trabajadores de la Música (SUTM), al igual que en Panamá y Perú:

“SITMAS PA, el Sindicato de músicos de Panamá, que preside el colega Cristóbal Muñoz, ellos cobran una cuota de paso, un paso intrasindical a los músicos que vienen del extranjero. O sea, cualquier músico que actúe en el país tiene que entregarle al sindicato, por ley, una cantidad de dinero. En Chile eso no ocurre. En Perú, SIMCCAP, que preside Quico [Enrique] Cabrera, lo mismo. En Perú los músicos dejan ahí un 2% para ese sindicato, los artistas extranjeros. En México la SUTM del colega que fue diputado, Armando Báez Pinal. Ahí no sólo dejan una gran cantidad de dinero estos artistas extranjeros, sino que tienen que hacer una actuación gratis para la gente, para la gente que no puede pagar entrada. Será más menguada, con menos canciones, no sé, pero lo tienen que hacer” (Nano Acevedo).

Sin embargo, no fue posible encontrar suficiente información oficial sobre este tipo de regulaciones referentes a México y a Perú. En este sentido, consideramos importante

relevante que el único caso que fue posible indagar de forma más profunda fue el de Argentina. Creemos que esto se debe a que el sector de la música de Argentina ha generado un movimiento importante de visibilización de su situación, sus demandas, problemas y propuestas, especialmente a partir de los procesos asociados a la creación del Instituto Nacional de la Música ocurridos durante el presente año.

El Instituto Nacional de la Música se constituye en el primer órgano de fomento de la música de Argentina. Esto, gracias a la aprobación, el 28 de noviembre de 2012, de la Ley de Creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) –que corresponde a la primera parte de la Ley de la Música (www.musicosconvocados.com). El Instituto tiene como fin fomentar las diferentes condiciones en que se desarrolla la música nacional, tales como producción, circulación de música en vivo, difusión y la formación integral del músico.

La ley, además, regula un aspecto específico que tiene que ver con las presentaciones de artistas extranjeros en el país, frente a lo que se establece la necesidad de la participación de un artista nacional que anteceda la presentación del extranjero. Esto, “como un gesto de soberanía cultural, la ciudadanía protege su cultura” (Diego Boris, 2013. En Visión 7). Según la ley, el artista nacional debe presentarse no más de una hora antes de que empiece el artista extranjero y por no menos de treinta minutos. Con lo cual, podrá cobrar derechos de autor, que pueden llegar a ser una suma bastante considerable, además de que podrá ser visto y escuchado por un público más amplio.

En cuanto al Instituto Nacional de la Música, nace con un carácter federal, con seis sedes que cuentan con espacios de producción, de formación (por ejemplo, en derechos intelectuales) y de fomento de la música en vivo.

Por otro lado, en Argentina la Ley de Medios establece que el 30% de la música emitida en las radios sea de carácter nacional, y que la mitad de ese porcentaje sea de producciones independientes (CNCA, 2012a: 8). Estas últimas son definidas por la ley como aquellas donde el autor o el intérprete es dueño de los derechos de comercialización. Actualmente se están introduciendo modificaciones en la ley para que ese porcentaje pueda fiscalizarse correctamente.

Asimismo, el país trasandino cuenta con una Ley de Interés Nacional en Difusión de Música Argentina que otorga exenciones tributarias a distintos ámbitos de la cadena de la industria de la música:

- a. el producto bruto de conciertos, espectáculos o reuniones donde se ejecute exclusivamente música argentina y así se anuncie en forma expresa en su propaganda;
- b. la venta para exportación de discos fonográficos, casetes, magazines o cintas similares, que contengan exclusivamente música argentina y estén grabados y producidos en el país;
- c. la venta para exportación de programas de radiotelefonía y audiovisuales, grabados en el país, donde se reproduzca exclusivamente música argentina o sus bailes regionales;
- d. los contratos de edición musical sobre obras de música argentina, únicamente respecto al impuesto de sellos (Ley 19.787).

Es decir, los argentinos cuentan con distintos instrumentos que protegen el quehacer de sus músicos y les aseguran fuentes de sustento importantes. Algunos entrevistados también mencionaron que en Argentina se cobraba una comisión a las presentaciones de músicos extranjeros, dinero que iba a parar a manos del sindicato de músicos:

“Los extranjeros pagaban. Porque en todas partes del mundo tienen que pagar. Donde vayas tú tienes que pagar. Incluso en países, por ejemplo, Argentina como México [...] allí sacan el 30% de lo que tú recaudes, tiene que pasar al sindicato local. [...] y más encima tienen que tocar gratuitamente en una plaza en cualquier lugar. Es una obligación que te impone la ley en varias partes del mundo. En Argentina también, es menor, el 20 o el 15%, pero es obligatorio. Esos van al sindicato correspondiente. [...] Entonces el sindicato, además de financiarse por las cuotas sindicales, reciben esos aportes de esos tipos de eventos, que el sindicato puede vivir tranquilamente sin ningún problema” (Pedro Álvarez).

Sin embargo, no fue posible encontrar suficiente información oficial al respecto. Pero sí es importante destacar la presencia de organizaciones de músicos en Argentina, tales como:

- a. S.U.ROCK: asociación civil de músicos independientes, creada a fines del año 2006 y legalizada en 2008. Tiene como objetivo proteger, fomentar, difundir, apoyar y defender y estimular la Música Independiente en sus diversas y más variadas expresiones artísticas en la ciudad de Santa Fe y alrededores (www.surock.org.ar).
- b. UMI: Unión de músicos independientes creada en 2001, que tiene como objetivo fortalecer la alternativa de la autogestión en la música y mejorar las condiciones en la que se realiza la actividad musical (www.umiargentina.com).
- c. FA-MI: Federación argentina de músicos independientes, que integra miembros de distintas asociaciones y tiene como objetivo participar en las leyes de medios audiovisuales en la ley nacional de música representando las distintas realidades provinciales de los músicos independientes de Argentina (<http://www.federaciondemusicos.com.ar/fami/>).
- d. SADEM: Sindicato Argentino de Músicos, fundado en 1945, que tiene por objetivo defender los derechos de quienes representan, en el aspecto laboral y de una forma interrelacionada con las nuevas relaciones profesionales y modificaciones tecnológicas (<http://www.sadem.org.ar/>).

Por otro lado, existen antecedentes que dan cuenta de la proliferación de las cuotas de música nacional en radios en diversos países del mundo. Según datos aportados por el Observatorio de Políticas Culturales (OPC), se han podido identificar al menos dieciséis, entre los que se encuentran Argentina, Australia, Canadá, Francia, Guatemala, Nueva Zelanda, Polonia, Portugal, Uruguay y Venezuela. De esto también son conscientes los agentes del sector musical chileno:

“Si éste es el único país de Latinoamérica que tiene una cuotita. O sea, no una cuotita, tiene una difusión ridícula. No por nada mis amigos músicos que vienen de afuera siempre se ríen, que dicen que llegan a Chile y podrían estar en Nueva York, nada suena chileno acá. Es increíble” (Enrique Baeza).

Principales demandas y expectativas de los músicos

Los entrevistados representan a diversos sectores de la música, pues trabajan en diferentes escenarios, y por lo tanto tienen distintas demandas y expectativas. También tienen diversas trayectorias e intereses, pues los mayores buscan de alguna manera recuperar una situación pasada que ya no existe, mientras que los más jóvenes tienen sus horizontes hacia la concreción de sus proyectos artísticos personales.

Sin embargo, pese a estas diferencias, las demandas y expectativas de los músicos chilenos podemos clasificarlas en cuatro grandes aspectos: las demandas por una mayor difusión y protección de la música nacional; demandas por mayores regulaciones laborales; y por último, demandas por un sistema previsional para los músicos.

Demandas de difusión y protección a la música nacional

Las demandas que hacen los músicos y expertos del sector cultural entrevistados versan sobre la existencia de mayores espacios de difusión de la música nacional, en cuanto a escenarios y medios de comunicación, como radio y televisión. Esto, debido a que tanto los músicos como los expertos del sector cultural conocen la importancia que tienen estos medios para la difusión de la música nacional. Se trata de una ventana muy importante para cualquier artista, abre muchas posibilidades de trabajo y especialmente establece un puente entre el artista y el público. Por ejemplo, si una canción suena en la radio, el público conoce parte del proyecto musical del artista, puede interesarse en escuchar el resto de su trabajo, y si le gusta, puede comprar su disco o pagar una entrada para asistir a uno de sus conciertos.

Pero en Chile el escenario es complejo para los artistas nacionales. El cambio de la situación de la industria de la música a nivel global, ha afectado también la situación de difusión de la música nacional en los medios de comunicación locales. Por una parte, el mercado radial nacional está dominado por grandes conglomerados, principalmente internacionales. Por otra parte, existe una “fuerte presencia e incluso presión de parte de los sellos multinacionales para colocar a sus artistas *prioritarios* en las radios a través de sus promotores” (Solís, 2010: 128, énfasis original), artistas que suelen ser músicos extranjeros producidos por estas casas internacionales. Los músicos chilenos, que no son parte de las *majors* encuentran muchas dificultades para posicionar su proyecto musical en los medios de comunicación y, por tanto, para darse a conocer entre el público local.

“Si antes iba el músico chileno con su disco y se lo tocaban, hoy día van los sellos discográficos que tapizan el tema y te dan invitaciones para ir a los conciertos, te regalan entradas, que el otro músico no lo puede hacer, y tiene un marketing feroz que arrasa con el músico que va espontáneamente a que muestren su disco. Por lo tanto, no es escuchado y si no es escuchado no es conocido y si no es conocido, el día que va a hacer un concierto nadie lo va a ver. [...] Y no tiene que ver con calidades y eso es bastante triste también, que de repente uno se da cuenta de qué conciertos son masivos, entradas súper caras y no implica necesariamente la calidad. Y teniendo músicos chilenos con calidad, pero no tienen ni el escenario, no tienen la difusión” (Valeria Solís).

Actualmente, los medios de comunicación nacionales funcionan bajo los parámetros del libre mercado, poniendo en sus parrillas programáticas las músicas de moda y las

tendencias que se instalan desde otros lugares del mundo. En Chile no existe una normativa que obligue a las radios a tocar un porcentaje de música nacional, como sí hay en otros lugares de América Latina, lo que hace que la difusión en radios sea baja:

“Porque mi rollo¹⁹ es que en Chile los niveles de difusión de música nacional son demasiados bajos y ese yo creo que es el principal problema. O sea, estamos hablando de un 8% a 9% de difusión en radios, en televisión prácticamente no hay. Entonces el contexto en el cual se desarrolla el trabajo del músico es súper contraproducente” (Patricio González).

Este asunto es clave, pues las radios nacionales, al quedar al libre albedrío, no se interesan por difundir particularmente música chilena, sino que prefieren asegurar sus audiencias y auspiciadores reproduciendo las tendencias de moda.

Según el reporte estadístico del Consejo de la Cultura y las Artes (CNCA, 2013) las radios chilenas emiten solamente un 9,5% de música nacional en sus programaciones, y un 90,5% corresponde a música extranjera. Según la Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, el 97,1% de la población escucha música, y de ellos, el 67,7% usa la radio como principal medio (CNCA, 2011). Por tanto, la radio es el medio principal de transmisión de música a nivel nacional.

En este contexto, las posibilidades de difusión de la música chilena son complejas y limitadas. Al respecto, los entrevistados son bastante críticos y dan cuenta de la necesidad de una regulación para apoyar la difusión de la música chilena en los medios locales.

“Es que finalmente no hay ninguna ley que proteja o que le ponga un piso a la radio. [...] son empresas privadas, entonces ellos quieren tener sus avisadores. O sea, son compromisos éticos o son compromisos de alma los que pueden tener con los artistas chilenos, no tienen ninguna obligación. Ninguna obligación” (Valeria Solís).

“La radio, digamos, trabaja para una difusión que no es de acá. Son consorcios internacionales que difunden sus productos musicales y están conectados a otros mercados. Entonces la música chilena independiente, autogestionada, ¿por dónde entra? [...] Porque yo voy a comprarme una radio a nivel internacional no para difundir lo local, sino para mis productos. Entonces si no hay una obligatoriedad para difundir la música local, las radios no van tomar la música local” (Patricio González).

Las demandas de los músicos chilenos respecto a difusión de la música nacional se han centrado principalmente en conseguir la aprobación de una ley que obligue a las radios a transmitir al menos un 20% de música chilena en sus programaciones, que mediante los gremios y las diversas organizaciones que los respaldan, han logrado establecerla como una demanda unificada del sector.

“Las radios tocan lo que quieren. En su mayoría las radios tocan un 87% de música extranjera en Chile, tocan alrededor de un 12 o 13% de música chilena,

¹⁹ Palabra coloquial chilena para designar “problema”.

entendiendo música chilena por rock, jazz, qué se yo. Bueno, jazz casi no tocan nada. Y nosotros estamos pidiendo un 20%” (Nano Acevedo).

“Ahora, también el sindicato está metido por la SCD para llevar a cabo que en las radios se toque un 20% de música chilena. No solamente folclor, chilena”. (Juan Odales).

Esta demanda se ha traducido en un proyecto de ley, cuyos autores señalan que “una serie de expresiones musicales chilenas, así como muchos artistas nacionales, han perdido vigencia debido a la falta de exposición de su obra en los medios de comunicación masiva, en particular los radiales. [...] Afirman que si se aumentase la presencia de música nacional en la programación diaria de las radios, se catalizaría y fortalecería la demanda necesaria para vigorizar su desarrollo. Por otra parte, se incrementaría la recaudación que por el concepto de pago por la utilización de fonogramas para su difusión, correspondería a sus autores y/o ejecutores, sin implicar un mayor gasto para los radiodifusores, por cuanto sólo se reemplazarían los pagos efectuados a extranjeros por el mismo concepto” (Boletín N° 5491-24). Actualmente el proyecto se encuentra en discusión en la Comisión de Cultura del Senado, tras ser aprobado por la Cámara de Diputados en el año 2009 (estuvo cuatro años detenida).

La Política de Fomento de la Música Nacional 2007-2010 da cuenta de la falta de difusión del repertorio nacional en los medios de comunicación y afirma la necesidad de paliar esta situación. Sin embargo, su propuesta consiste en fortalecer la base de datos para radios de la SCD actualmente en ejecución, a través de estímulos del Consejo dirigidos a las radios y televisión; crear una radio en internet de música nacional; e incrementar los fondos destinados a la difusión de música nacional en radio y televisión. Algunos sectores plantean que estas tres medidas son insuficientes y que difícilmente este problema pueda ser resuelto mediante fondos concursables o la disponibilidad de una radio online. Pero ésta es la propuesta que se hace desde la administración pública, ya que el gobierno presentó un proyecto de ley en el 2011 para establecer un sistema de estímulo para la difusión de la música nacional en las radios, destinando recursos para que ellas puedan postular por concurso (Boletín N° 7828-04). Aunque este proyecto no ha tenido avances en el Congreso.

Otra demanda relativa a la difusión tiene relación con abrir más escenarios para los músicos chilenos. “No existe hasta ahora ninguna política que favorezca a los espectáculos de artistas nacionales y tampoco existen formas de subvención que creen incentivos para que los productores profesionales puedan organizar giras a nivel nacional” (CFMN, 2007: 20). Como se vio, en varios países latinoamericanos hay regulaciones que obligan a los artistas extranjeros a incluir artistas nacionales en su espectáculo.

En Chile, durante el gobierno de Salvador Allende, se promulgó una ley que obligaba a que, en un espectáculo en vivo, el 85% de los artistas que se expresen en castellano deben ser chilenos (Ley 17.439). Esta ley no se aplica en la actualidad, pero no ha sido derogada por el Congreso. Sin embargo, su aplicabilidad es compleja ya que establece la obligatoriedad de incluir un conjunto folclórico, entre otros aspectos. Pero es un documento que debiera revisarse y modificarse para que pueda implementarse correctamente.

La Política de la Música 2007-2010 también consideraba este tipo de medidas para fomentar la industria musical nacional, incluyendo la incorporación de músicos nacionales en *shows* extranjeros y el establecer beneficios tributarios a los espectáculos musicales nacionales. Sin embargo, ninguna de ellas se ha concretado, a pesar de que se trata de acciones fundamentales para mejorar las condiciones de trabajo de los artistas chilenos.

“Lo importante es que traten de ser escuchados y tengan escenario, porque son los escenarios los que van a llevar a la gente y van a acercar al público. Pero el problema está, de nuevo, vamos al escenario: ¿Quién va ir si no lo conocen? Entonces imagínense que la cuestión de los teloneros ya estuviera aplicada y estuviera dando vueltas. Cada concierto, si van diez mil personas, va el telonero, efectivamente puede ocurrir que cuando toque el telonero la gente se pone a conversar, pero igual algo te queda. Y que le quede a mil de esos diez mil, ya son mil personas que te ubican y aquí empieza a funcionar el boca a boca y es así” (Valeria Solís).

En lo concreto, actualmente una de las áreas de la industria de la música que más ingreso genera en todos sus eslabones es la realización de conciertos en vivo. Según datos de la SCD, la cantidad de conciertos que se realizan en Chile va en pleno aumento, alcanzando en el año 2010 la realización de 2.732 conciertos en el país de distintos géneros musicales, tanto de artistas nacionales como extranjeros.

En comparación con otras áreas de la industria de la música, la realización de conciertos masivos en Chile es la que ha generado mayor cantidad de dinero en los últimos años. Más que la venta de instrumentos, la edición y reproducción de grabaciones o la venta de fonogramas. Prácticamente el 50% de los ingresos que genera el sector corresponden a la producción de eventos musicales masivos (CNCA, 2013). Sin embargo, los datos disponibles no diferencian entre eventos nacionales y extranjeros.

En función de las características de la industria de la música en Chile, y en relación a los testimonios de los entrevistados, podemos especular que estas ganancias no se quedan en el país, pues los conciertos que generan mayores ingresos son los de artistas internacionales, y como ya mencionamos, no existe en Chile una ley que obligue a los artistas extranjeros a contratar a músicos chilenos para sus actuaciones, ni tampoco a pagar algún tipo de impuesto que vaya en beneficio de los músicos locales. Además, los espectáculos culturales se encuentran exentos de IVA en nuestro país.

Los entrevistados consideran que los músicos chilenos no tienen las mismas posibilidades para realizar un concierto exitoso (en términos de ingresos) que un músico extranjero. Tal como se vio en el capítulo anterior, en otros países, para solventar esta situación, se establece que los espectáculos extranjeros paguen una especie de comisión, dinero que va a parar a manos de los sindicatos de músicos:

“En Chile los artistas vienen, no le pagan a ningún sindicato ni a nadie nada, todos los músicos que traen en su mayoría son músicos extranjeros, por lo tanto desplazan al músico nacional. Y en montones de países de los que hemos mencionado hay una ley que... Si viniese, por ejemplo, Sting con seis músicos, la ley dice que tienen que contratar a seis músicos chilenos aunque estén

sentados ahí en una banca esperando si los va a ocupar o no los va a ocupar” (Nano Acevedo).

El sector musical chileno propone que se implemente una medida de este tipo en el país: que se instaure un impuesto porcentual a las ganancias para los artistas extranjeros y que ese impuesto vaya en pos de la música chilena, por ejemplo, apoyando el financiamiento de los sindicatos de músicos nacionales o creando un fondo social para los artistas.

“Otra cosa que es muy cuestionada es el hecho de que los artistas extranjeros no paguen, no paguen impuestos por actuar. [...] hoy día vienen espectáculos que son carísimos y no dejan nada y tienen gastos también, de seguridad, de policía. Entonces una de las cosas que se pide es ponerle el impuesto, digamos, y que esa plata vaya a un fondo social para los artistas. Esa me parece una buena medida pero no sé si es muy factible porque con los tratados de libre comercio tú lo que estipulas es la igualdad de condiciones para el extranjero y el nacional, entonces es posible que no tenga muchas posibilidades. Pero hay mucho por hacer eso sí” (Bárbara Negrón).

Dentro de la misma línea de demandas, se propone que además del pago de un impuesto a las agrupaciones extranjeras, en eventos masivos internacionales se trate en igualdad de condiciones a los músicos chilenos que a los extranjeros. Por ejemplo, en relación a los horarios de presentación, a los honorarios que se le designa a cada agrupación, entre otros aspectos.

“[Sobre las actuaciones de músicos nacionales en festivales como Lollapalooza] O también los horarios de parrilla, a qué hora se presentan. Se presentan a las tres de la tarde. Ahora, un festival como esos siempre va a prestigiar la música chilena si hay presencia. Hay que mejorar los estándares dentro de eso y para eso hay que negociar, y ahí el que negocia es el país que presta el cuento” (Patricio González).

Otro punto crítico dentro de las demandas de difusión del sector, es que los espacios para realizar conciertos son reducidos.

“[...] hoy día cuando pasas por Antonio Varas ves un tremendo edificio de Carabineros, ¿cierto? Bueno, no hay nada similar a nivel musical en Chile. O sea, hace diez años recién creamos la institucionalidad cultural. [...] es muy común decir ‘vamos a hacer una sala de teatro’, pero nadie dice ‘vamos a hacer una sala de música’ y yo creo que ya es hora que Chile empiece a ver la música como una gran posibilidad de desarrollo cultural” (Patricio González).

Si bien hay escenarios óptimos para la difusión de la música en vivo, la mayoría de ellos están centralizados en la ciudad de Santiago, lo que perjudica a los músicos regionales.

Este aspecto no es menor ya que, pese a la práctica del pluriempleo en los músicos chilenos, los entrevistados declaran que la principal actividad del músico es *tocar*. Es decir, la música en vivo es lo que mantiene al músico, independientemente de si obtiene ingresos a cambio o no, es su razón de ser:

“Porque los músicos vivimos de tocar también no solo de la plata, en eso estamos desvalidos, porque están las salas de la SCD, la de Vespucio, y la de Bellavista y esta es enanita y tienes que molestar para que te la presten y todo, y es el concierto al año que haces serio y el resto del año, estas tocando en puros bares o cuestiones fomes [...] Quiero dejar un poco de hacer es esta batalla de tocar, de encontrar donde tocar, con mi banda y eso también tiene que ver con que no hay espacios ni nada, pero como yo soy una música seria, tengo el espacio para hacer para tocar y seguir siendo feliz tocando” (Ángela).

Para solventar esta limitación de la difusión de la música chilena, los entrevistados proponen ciertas alternativas que podrían solucionar en parte esta problemática. Por un lado, se espera que los locales (bares, clubes, pubs) cuenten con una cantidad de agrupaciones musicales al mes para presentarse en vivo. Para ello, los músicos demandan que exista algún tipo de incentivo para que los dueños de locales que producen eventos con un público relativamente masivo, pongan música chilena dentro de su cartelera regular.

“[...] porque como no se les obliga a los dueños de los lugares a que tengan constantemente una cartelera nacional, nunca se va como a profesionalizar” (Tomás).

Por otro lado, los entrevistados proponen revalorizar el escenario de los festivales, tanto nacionales como internacionales que se realizan en el país, con un financiamiento estatal directo. Estos espacios pueden traducirse en importantes vitrinas para el medio.

“Bueno, yo creo que acá hay que apuntar de repente a que cierto tipo de actividad, cierto tipo de festivales o cierto tipo de cosas, tal vez una vez al año, como sea, pero que son de excelencia y de trayectoria, que no dependan de los concursos” (Enrique Baeza).

“Me parecen súper bien porque da espacios, está empezando a dar espacios a que los grupos nacionales se presenten en esos festivales [como el Lollapalooza], cosa que no ocurrió en las primeras ediciones. Yo lo encuentro muy bueno. Pero también creo que esa facilidad que se le da a los extranjero para hacer estos festivales se les tiene que dar a los chilenos para hacer esos festivales” (Patricio González).

Demandas laborales

El segundo aspecto sobre demandas y expectativas que hacen los músicos y expertos del sector cultural entrevistados corresponde a aquellas sobre regulación en el campo laboral del área de la música, junto con la mejora de las condiciones de trabajo. Entendiendo que el trabajo del músico tiene muchas similitudes con el trabajo artístico, podemos señalar, en primer lugar, las demandas y expectativas de regulación sobre el trabajo artístico en general.

Algunas asociaciones, como la UNA, tienen puesta la mirada en la creación de un código de buenas prácticas laborales para cada una de las disciplinas artísticas. Como relata su directora ejecutiva:

“Una de las cosas que queremos hacer, que artes visuales ya lo hizo y estamos apoyando y que ahora música tiene que hacerlo también, es un código de buenas prácticas, porque también el artista se ve muy explotado por la industria. La industria cultural, por su parte, es súper importante, pero en este caso ellos son los trabajadores que son la parte débil. O sea, a la hora de pagarles los derechos, a la hora de responderles en ese sentido siempre es más complejo. Entonces, el código lo que intenta es mediar, poner la buena práctica como prioridad: acá está el contrato, esto es lo que usted tiene que hacer. Y los cinco pilares son: derecho a la remuneración, derechos morales, derechos patrimoniales, económicos y a la libertad de creación, etc. Son como cinco principios básicos. Pero sí, yo creo que el artista tiene una responsabilidad en ser promotor de sus derechos y además conocerlos” (Bárbara Negrón).

Aunque actualmente existe una ley del trabajo artístico, sigue habiendo una deuda con la regulación del trabajo de los artistas, considerando la diversidad existente entre las distintas disciplinas, y especialmente en la necesidad de entender al artista como cualquier otro trabajador, con derechos que los protejan.

“[...] hay una deuda enorme con la condiciones del artista. No puede ser que no pueda exigir y no tenga las condiciones básicas que tiene cualquier chileno como trabajador, ni más ni menos. No pedimos un trato especial porque son seres alados, sino porque trabajan, ese trabajo cumple una función social. Todo el tema de la gratuidad, por ejemplo, también complica las cosas” (Bárbara Negrón).

“O sea, en el fondo hubo cambios positivos como el respeto a las jornadas laborales, pero también hubo el tema de que la gente no escrituraba contratos o no pasaba nada y se generaba una precariedad cíclica en el fondo” (Valeria Solís).

Es importante mencionar que el trabajo artístico está regulado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y no por la Dirección Nacional del Trabajo, entidad que se hace cargo del control y regulación del resto de los trabajadores chilenos. En este sentido, hay una noción de que las iniciativas de regulación laboral desde la institucionalidad cultural han quedado más en el papel que en la práctica. La directora ejecutiva de la UNA, describe esta situación de la siguiente manera:

“[...] pese a que en las definiciones de política cultural, en los documentos, siempre se considera algo sobre los derechos laborales, en la práctica yo creo que no se hace mucho. No existen las herramientas o no existe mucho la conciencia o la claridad de que sea una obligación del Consejo Nacional de la Cultura y no de la Dirección Nacional del Trabajo, por ejemplo. Ahí hay como un campo, yo creo, donde quedan los derechos laborales un poco en terreno de nadie. [...] En el caso de los músicos no se aplica nada la ley de los derechos laborales de los artistas del espectáculo” (Bárbara Negrón).

Siguiendo este planteamiento, los entrevistados dan cuenta de la necesidad de una regulación sobre el trabajo del músico, especialmente en lo que respecta a la relación contractual entre los músicos y sus empleadores (dueños de locales, de *pubs*, de clubes, entre otros):

“[...] Yo creo que uno de los problemas del medio es que es un mercado no regulado, para nada. Es uno de los mercados menos regulados que existe. ¿Cuánto cobra un grupo por tocar en un lugar? ¡Lo que haya! ¿O no? No hay un tarifado. Entonces eso es un tema, que los mismos músicos nunca quieren poner una tarifa” (Enrique Baeza).

“Falta, yo no sé si legislar, pero fiscalizar, regular (no sé cómo llamarlo) todo lo que es la relación de los grupos en los pub” (Patricio González).

“[...] por eso debería estar más regularizado eso. Yo creo que una buena forma es como, una forma como más socialista de reglamentar eso sería lo mismo como con el sueldo mínimo, o como con el sueldo de los trabajadores de una empresa, que sea equitativo a las ganancias que la empresa produce” (Tomás).

“[...] la gente trabaja casi sin contrato, la mayoría, la mayoría. ¿Ya? Entonces eso se quiere regularizar, no sé hasta qué momento, es una quimera que se pueda hacer todo con este sindicato que se está formando” (Juan Odales).

Los músicos entrevistados no solamente hablaron de la relación contractual que se establece entre ellos y los dueños de los locales donde presentan su trabajo, sino que también cuestionaron la situación de las patentes o permisos que entregan los municipios a los locales para su funcionamiento y el tipo de espectáculo que pueden ofrecer. Los entrevistados plantean que es necesaria una regulación a este tipo de situaciones, para que, por un lado, se transparenten y agilicen los trámites para la obtención de patentes en los distintos tipos de locales. Y por otro lado, para que los locales que cuentan con las patentes necesarias para su funcionamiento hagan una contribución al desarrollo de la música nacional, contratando a músicos chilenos y establezcan buenas prácticas laborales.

“[...] por último fuera que los tipos que tienen las patentes realmente hicieran un aporte a la música chilena y les pagaran a las bandas, no sé, como que hubiera una cartelera nutrida constante, te creo. Pero en realidad lo que se hace es todo lo contrario. En realidad lo que se hace es como ahorrar en presupuesto, ahorrar todo lo que puedan, invertir lo menos posible y ganar lo más posible. Entonces por eso lo encuentro que es súper injusto, en ese sentido, cómo funciona el mercado musical en Santiago, es súper mafioso, es súper como... como funciona una empresa no más” (Tomás).

Los músicos que trabajan en el transporte público y en espacios públicos de la ciudad, conocidos como *músicos urbanos*, tienen demandas laborales específicas. Éstas tienen que ver principalmente con obtener los permisos necesarios para poder desarrollar su trabajo en el espacio público y al interior de los microbuses del nuevo sistema de transporte (Transantiago) y no ser detenidos por la policía. La presidenta del SICUCH relata:

“Un proyecto de ley, que apunta a regular las actividades artísticas en los espacios públicos, que lo habíamos también presentado en otros gobiernos y nunca tuvo. [...] Y que claro, y el cambio debería significar, que si hasta el minuto los músicos y los artistas no podían trabajar en condiciones, porque la municipalidad no lo permite, no existe una ordenanza. El cambio debería ser que sí existiera, y que nosotros estábamos totalmente dispuestos, con la experiencia que teníamos, y con nuestra gente normada, a trabajar en una mesa de negociación para que esto se llevara a buen puerto” (Angélica Carreño).

Por otro lado, desde el sector de la música docta se hacen demandas respecto a la regulación de las condiciones laborales. Se espera que se regule no solo sobre los sueldos y contrataciones de los músicos, sino que también sobre la obtención de la infraestructura necesaria para el óptimo desempeño de los músicos de este sector.

“[...] el mundo profesional de una orquesta tiene un montón de elementos que tienen que ser considerados, que van desde, por supuesto, honorarios de los músicos, pasando por infraestructura, que no tan solo corresponde a un edificio o un teatro, si no que corresponde a infraestructura en instrumentos determinados, porque no todos los instrumentos son de los músicos, sino que hay cosas que las orquestas tienen que comprar. Hay también una cuestión de mantención, cuestiones que tienen que ver con la calidad de la infraestructura, como la temperatura de los lugares, que no son caprichos sindicales sino que son elementos que tienen que ver con el funcionamiento de las orquestas. Un instrumento funciona a cierta temperatura y puedes afinarlo en relación a los que están tocando al lado, porque de otra manera si está más bajo, uno se sube y el otro se baja, entonces nunca vas a poder hacer un acorde afinado, cuestión que es básica” (Claudio).

Demandas previsionales

Por último, las demandas y expectativas de los músicos chilenos se centran también en la necesidad de mejorar sus condiciones previsionales. Entendiendo que el trabajo del músico tiene sus particularidades, es necesario establecer un sistema de previsión social que se adapte a esas características y necesidades de los músicos, con el fin de evitar o al menos minimizar la desprotección que actualmente muchos músicos sufren.

El actual sistema de seguridad social chileno traspasa las responsabilidades previsionales y de salud a los individuos. Esto, sumado a la tendencia que ha habido en los últimos años a emplear a los trabajadores sin contrato, sino que solamente “por boletas de honorario”, genera una situación compleja para los trabajadores chilenos, que paulatinamente han ido quedando más desprotegidos.

Este escenario es aún más complejo para los músicos chilenos, quienes rara vez tienen un contrato de trabajo, o un ingreso estable y fijo que les permita cotizar (o imponer) voluntariamente.

“[...] yo creo que debería haber una forma de previsión social en el ámbito artístico distinto de la legislación que existe actualmente. Pero el tema es que como pasa por ahorros voluntarios, tú sabes que la voluntad se hace pequeña

muchas veces. [...] Bueno, es que esto es un tema que pasó cuando empezaron a evitar los contratos de trabajo. Tú sabes que desde hace un tiempo se empezaron a trabar los contratos de trabajos y empezaron las boletas de honorarios, boletas de honorarios y a plazo anual. Eso generó que la gente no ahorrara su previsión” (Cristian).

Frente a esta situación, los músicos proponen que se flexibilice el sistema de pago de cotizaciones para este tipo de trabajadores, pues en general no cuentan con ingresos regulares que les permitan hacer estos pagos, pero tampoco quieren dejar de pagarlas, pues están conscientes de lo necesarias que pueden llegar a ser en el futuro.

“[...] se debería flexibilizar el pago de cotizaciones. Porque el drama es que el tipo de repente tiene y de repente no. ¿Cierto? Pero si yo hago pactos anuales, por ejemplo, yo me comprometo a tanta plata anual y voy pagando y hago un promedio: un mes pago, no sé, cien, al otro mes veinte, al otro mes cincuenta y cumplo con un promedio para el período. Que lo tengo que hacer porque, finalmente, aquí hay que hacer algún pacto de compromiso, sino tampoco funciona. Yo cumplo con ese promedio. Pero ahora cuando no tengo eso, me obligan a poner la cantidad determinada, ahí es donde se provoca el problema” (Enrique Baeza).

Respecto a estas demandas, el SICUCH ha buscado la manera de establecer diálogos y propuestas comunes con otros sindicatos de músicos y artistas, para solicitar resoluciones concretas a las instituciones correspondientes, pero hasta el momento no han logrado resultados positivos. Sin embargo, tienen claridad respecto a la importancia de reconocer al músico como un trabajador, pues a partir de ello, creen, podrán comenzar a concretar estas demandas. En palabras de la presidenta del SICUCH:

“Nosotros todos tenemos conciencia de que el cantor de micro, de Los Pizarreños a Tito Beltrán, no tienen previsión ni salud en este país. Nosotros entendemos esa lógica, y hemos tratado un montón de veces de hablarlo con otros sindicatos y, claro, como las peleas de otros sindicatos son más bien por una presencia artística, no se logra llegar al fondo del tema. Pero si tú vieras que una ley desde el Estado te reconozca como trabajador, como esta ley que nos reconoce como trabajadores, tienes la primera herramienta que necesitamos para comenzar” (Angélica Carreño).

Como se vio, las demandas del sector musical chileno son diversas y, en muchos casos, reclaman cambios profundos en la sociedad. Algunas de ellas se refieren a la situación particular de los músicos y otras afectan a toda la sociedad. Muchas se encuentran apoyadas en experiencias internacionales o en políticas existentes en épocas anteriores. La realización de las mismas depende, por un lado, de la voluntad política existente y, por otro lado, de la capacidad de las organizaciones de músicos para hacerlas valer. Estas demandas alimentan las propuestas de políticas que se describen en el *policy brief* relativo a esta investigación.

Autopercepción y valoración social de los músicos

Con la investigación realizada, hemos podido distinguir las maneras en que los músicos chilenos se definen a sí mismos y, al mismo tiempo, cómo ellos consideran que son vistos y valorados por la sociedad en su conjunto. Estas percepciones y valoraciones modelan en gran medida el modo en que los músicos se relacionan con su trabajo pero también de qué forma establecen vínculos con otros agentes de la cultura y de la sociedad chilena.

Esta discusión se enfoca entonces en los procesos de autodefinición y de construcción de la identidad de los músicos, entendiendo que la identidad “no es una esencia innata dada sino un proceso social de construcción” (Larraín, 2001: 25) que se constituye mediante tres procesos. El primero de ellos tiene que ver con que las personas se identifican a sí mismas con ciertas características en términos de “ciertas categorías sociales compartidas [...] que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad” (Larraín, 2001: 25 y 26). El segundo proceso tiene relación con el “elemento material que incluye el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autoreconocimiento [...] la idea es que al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas, se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen” (Larraín, 2001: 26). Finalmente, el tercer proceso mediante el cual se constituye la identidad, supone la existencia de *otros* en un doble sentido: “Los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos. Pero también son aquellos con respecto a los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico” (Larraín, 2001: 28).

Este último punto, la comparación con un *otro*, resulta crucial para los músicos en su proceso de autodefinición y en sus formas de interacción social. El otro encarnado en artistas de distintas disciplinas, en el chileno o la chilena, en las autoridades públicas, en el empleador.

Por otro lado, la discusión también se enfoca en la valoración social que existe en Chile hacia los músicos, ya que esto configura, en gran medida, la importancia que la institucionalidad pública le atribuye a su trabajo y si los considera o no actores relevantes para el diseño e implementación de sus políticas.

La particularidad de este apartado es que está construido principalmente a partir de los relatos y testimonios de los propios entrevistados, dando cuenta de sus subjetividades en relación a sus autopercepciones y el modo en que creen ser valorados por la sociedad chilena.

Músico como artista v/s músico como trabajador

Las percepciones recogidas a lo largo de esta investigación, podemos dividir las en dos grandes definiciones: el *músico trabajador* y el *músico artista*. Definirse como uno u otro determina en gran medida el modo en que el músico concibe su trabajo; el valor que le otorga a la retribución (económica o no) que pueda obtener de él; y la capacidad de interpelar (o no) a la institucionalidad pública que norma su desempeño.

Respecto a la autodefinición del músico, como *trabajador* o *artista*, cabe aclarar que no se trata necesariamente de una definición totalmente tajante y exclusiva. Quienes se definen

como trabajadores de la música, también se reconocen como artistas, en el sentido de que su trabajo es distinto al del trabajador “común y corriente” (no artista). Pero al mismo tiempo, es un trabajo como “cualquier otro”, en el sentido de que necesita de una retribución económica justa, un tiempo definido para su dedicación, y ciertas garantías mínimas de protección y seguridad social.

Las distinciones que hacen los músicos tienen que ver con cuál de las dos conceptualizaciones ubican en primer lugar en su autodefinición. En general, aquellos que se ven como trabajadores antes que artistas, aun cuando reconozcan que su trabajo es artístico, son quienes llevan una tradición de músico de oficio o músico de sesión. Son músicos, por lo general, de edad más avanzada, que no han pasado por la academia sino que se han formado en la práctica musical, también llamados “músicos invisibles” (Valdebenito, 2012: 205) acompañantes de grandes estrellas de la escena musical.

Esta distinción la hacen los miembros de la directiva del Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso, cuando reflexionan en torno al nombre de un nuevo sindicato en formación:

“[...] Sindicato Nacional de Músicos y Artistas Chilenos, me gusta mucho ‘músicos y artistas’ chilenos, porque siempre es ‘artistas’ y a mí nunca me ha gustado y a nosotros tampoco... *Nosotros somos músicos*, músicos. Músicos y artistas [...]. Y en realidad somos más músicos que artistas. Obviamente hay más músicos que artistas en Chile y en todas partes del mundo. *Porque el artista no es nada sin un músico*. Para el cantante es fundamental el músico y obviamente que somos mayoría [...]. Claro, parientes pobres que somos *nosotros los ejecutantes de todo, sin estar ahí*, sin tener un disco...” (Pedro Álvarez, énfasis propio).

En relación al extracto de la entrevista citado, podemos plantear que esta distinción que hacen –los músicos que se autodefinen como trabajadores respecto a los artistas– da cuenta también de una conciencia de clase. Los músicos trabajadores son “los ejecutantes de todo”, que acompañan a los “artistas” (cantantes, estrellas, famosos). Este acompañamiento muchas veces se hace desde el anonimato y requiere una gran cantidad de destrezas para acompañar al cantante que venga con su repertorio. En palabras de Becker: “No solo tienen que interpretar música difícil sino que deben tocarla en las condiciones más adversas: sin la ventaja de estudiarla antes, [...] y con apenas dos ensayos antes de hacer la grabación, todo ello debido a presiones económicas. Los músicos que interpretan y graban [...] tienen una gran competencia técnica. Lo saben y se enorgullecen de ello” (Becker 2008: 331).

Estos músicos de oficio tienen conocimiento de un amplio repertorio musical, las destrezas técnicas para acompañar al cantante en el tono que necesite y, además, la agilidad y rapidez para interpretar el repertorio requerido. La tradición del músico de oficio no es algo que se ha transmitido entre las generaciones, sino que fundamentalmente se desarrolla entre los músicos más antiguos. Son ellos quienes se consideran en primer lugar *trabajadores* de la música y establecen la distinción con quienes buscan instalar su proyecto propio o su reconocimiento personal como *artista*. Estos trabajadores de la música tienen noción sobre la relación empleador-empleado, conocen las condiciones en que deben realizar su trabajo y también conocen los derechos laborales a los que pueden aspirar.

Precisamente es por esta última razón que los músicos que se asocian y creen en los beneficios que pueden conseguir los sindicatos son aquellos que se autodefinen como trabajadores. La presidenta del Sindicato de Cantores Urbanos de Chile (SICUCH) distingue entre quienes se autodefinen como artistas y como trabajadores de la siguiente manera:

“Claro, somos músicos, artistas –quizás hay algún payaso entre nosotros–, trabajadores. Sindicatos de artistas son los folcloristas, son los del Sidarte, *son otros artistas*. Porque ellos *son primero artistas*. Y ahí soy súper dura, porque la experiencia me lo dice a través de los años, y las veces que me he sentado con ellos en algunas pretensiones de trabajar en conjunto, lo que se prioriza es el artista, *el artista comúnmente elevado*, al cual hay que venir a *admirar*. El artista existe para ser admirado, y claro, yo por ser artista me tienen que reconocer, por ser artista el Estado me tiene que [financiar]...” (Angélica Carreño, énfasis propio).

El *músico artista* es aquel que realiza su obra gracias su genialidad y talento, considerados como innatos, y no como el resultado de un esfuerzo que debe ser retribuido con un salario. No quiere decir esto que no consideren importante recibir una retribución económica a cambio de su obra, sino que por el contrario, creen que esta retribución económica es necesaria porque “son artistas” (genios, iluminados, elevados) y no por la dedicación que han dado a su trabajo.

El hecho de que algunos músicos se autodefinan exclusivamente como *artistas* (y no como trabajadores) conlleva una problemática importante, pues pueden no considerar importantes sus dificultades laborales, sin hacerse cargo de obtener mejoras en sus condiciones. Los entrevistados lo sintetizan de la siguiente manera:

“[...] yo creo que el artista no necesariamente se considera un trabajador y eso a veces complica las cosas [...] es difícil que ellos se vean como trabajadores con todo lo que significa. Porque hay un doble discurso ahí. Es una cosa súper importante para el país y al mismo tiempo... O sea, se habla del artista en ciertas ocasiones como un ser más importante y más especial que todos los otros y al mismo tiempo los tienen trabajando en unas condiciones precarias. De verdad yo creo que son los trabajadores más precarios que existen en Chile” (Bárbara Negrón).

“Entonces, claro, no siempre los músicos son buenos para... [luchar por sus derechos laborales] no les gusta andar peleando, les gusta andar tocando, haciendo conciertos, entonces eso es otra situación” (Claudio).

Conocimiento de los músicos respecto a sus derechos

Para los músicos que se autodefinen como trabajadores, especialmente aquellos organizados en sindicatos, es muy importante conocer sus derechos y estar informados respecto de la normativa cultural y laboral que enmarca su trabajo. Sin estos conocimientos las posibilidades de negociación se reducen y se dificulta el poder ver realizadas sus demandas. Al respecto la presidenta de SICUCH señala:

“Lamentablemente, la mayoría de las personas reclama, pero sin darle consistencia a lo que está haciendo. Y nosotros sí le damos consistencia, y no damos cabezazos contra la muralla, porque hay cosas que sí sabemos, porque la legislación de hoy día y nuestra constitución no nos va a permitir tal cosa [...] Entonces, cuando nosotros damos una pelea, siempre va en el marco legal. En el rango de lo que es posible y en el rango de la competencia y no del ministro, del propietario, del regional y en fin. Esa especie de competencia, que tiene cada quien, nosotros la conocemos, por lo tanto cuando pedimos no pedimos por pedir” (Angélica Carreño).

Quienes viven de la música, y aunque no estén asociados a ninguna organización, creen necesario cobrar justamente por su trabajo, pues lo consideran tan legítimo como cualquier otro tipo de trabajo. Valorar la práctica musical como un trabajo, significa no sólo aceptar que reciba un ingreso por su labor, sino también demandar una relación justa y equitativa entre la labor realizada y la retribución que recibe a cambio.

“Hay músicos que dicen ‘yo valorizo mi trabajo como músico’. Bueno, ponle un valor a tu trabajo. O sea, yo no toco porque quiero que me vean, yo toco porque es mi trabajo también. Entonces hay gente que difiere de eso. O sea, claro que voy porque me gusta, lo que yo hago me gusta que lo vea la gente. Sí, pero también lo hago porque es mi sueldo, yo trabajo de eso. Entonces eso confunde a la gente también, piensan que porque uno hace música... ‘¡Ah!, toca, si es bonito’ [...] yo en lo particular, pero con la gente que trabajo también, somos enemigos de los músicos que trabajan, por ejemplo, por ‘pasar la gorra’, que le llaman. [...] y si hay un locatario que ve eso dice ‘bueno, para qué voy a contratar o para qué voy a pagar a un grupo si viene gente que va a tocar prácticamente gratis’. Y eso pasa también por cómo el músico visualiza su propio oficio” (Cristian).

Sin embargo, los músicos que tienen un perfil más cercano al *artista* que al *trabajador*, están menos informados respecto a sus derechos laborales y a la normativa cultural vigente. Por ejemplo, en el caso de los músicos de jazz del circuito santiaguino, la socióloga Bernardita Ihnen señala que “son pocos los músicos(as) que declaran conocer las leyes que los atañen, y la evaluación que hacen quienes sí saben de estas, es de regular a baja. Persiste por sobre todo, la sensación de que el marco legal está apartado de la realidad que viven los implicados(as)” (Ihnen, 2012: 154). La mayor parte de los músicos de jazz de Santiago, consideran confuso el marco legal existente, lo cual contrasta con los altos niveles de desinformación. “Se revela la pasividad de los artistas y el predominio de una actitud que promueve el asistencialismo estatal, sin considerar como propia la tarea de informarse en torno a las leyes que los atañen” (Ihnen, 2012: 241).

Conclusiones similares podemos obtener respecto a los músicos entrevistados para la presente investigación. Cuando les preguntamos por la normativa vigente respecto a sus derechos laborales, aquellos más cercanos al perfil del músico *artista*, no tenían mayores antecedentes. Se tiene la impresión de que no es necesario informarse al respecto, pues sus expectativas y demandas están más cerca del mundo del arte que del mundo laboral.

Valoración social del arte y de la música

En el desarrollo de esta investigación hemos podido constatar que los músicos chilenos y los expertos en la institucionalidad cultural nacional consideran que el trabajo artístico es escasamente valorado en la sociedad chilena. Existe una visión del arte como un bien público que debe estar a disposición de la sociedad: el arte debe ser gratuito. Esto se traspasa a la visión del trabajo artístico en sí: los artistas no deben cobrar por su trabajo.

Sobre esto da cuenta el estudio de Valeria Solís sobre los trabajadores de teleseries chilenas: “La relación que se daba, por tanto, no se entendía como una relación laboral, sino como una suerte de favor hacia los trabajadores del área [audiovisual], por poder participar en una creación artística y que además le pagaran. Esto nos daría luces sobre un problema cultural fuertemente arraigado en la sociedad chilena, en relación con la valoración que se le da al trabajo artístico” (Solís, 2008: 24 y 25).

El público chileno más que asumir al artista y sus creaciones patrimonialmente, lo entiende como un elemento desechable que puede cambiar según la moda o los tiempos (Valeria Solís, 2010: 187). Esto se profundiza por el rol que juegan los medios de comunicación en el tratamiento que hacen respecto al arte y al artista nacional, junto con una actitud pasiva por parte del Estado, que no evidencia una posición clara mediante leyes proteccionistas hacia el artista nacional. Por ejemplo, al no crearse las condiciones básicas para que exista la opción de escuchar y consumir música chilena.

En el estudio de Bernardita Ihnen sobre el circuito santiaguino de jazz, también se da cuenta de que los músicos consideran que son escasamente valorados por la sociedad chilena: “según algunos entrevistados no existe una consideración de la importancia del papel del arte y la música en la sociedad chilena. Esto se manifiesta mediante la decisión de acortar las horas de música en las escuelas. O a través de la creación de políticas públicas que han sido diseñadas con fines publicitarios, en lugar de considerar el valor intrínseco de las artes” (Ihnen 2012: 143-144).

Respecto al trabajo que realizan los músicos, la sociedad chilena tiene una noción predefinida, que en muchos casos está formada en base a prejuicios y valoraciones que no se condicen con la realidad. Sobre ello, Angélica Carreño afirma lo siguiente:

“Porque socialmente tú no estás trabajando, lo haces por *hobby*, lo haces por un rato, porque es entretenido, porque es divertido, porque no quieres... [trabajar] no sé, porque soy *hippie*. Porque tenemos un estigma con el cual cargamos” (Angélica Carreño, énfasis propio).

En el extracto recién citado, la presidenta del SICUCH explicita el prejuicio con el que deben lidiar los músicos cuando realizan su trabajo. La noción de que el trabajo del músico es considerado un *hobby* perjudica en gran medida la valoración que se puede tener de él en tanto trabajador con derecho a una remuneración justa.

La idea de asemejar el trabajo del músico a un *hobby*, tiene que ver con que su realización se asocia a una sensación de placer para quien lo ejecuta. Este vínculo entre trabajo y placer no es algo que esté presente en el común de los trabajos, por el contrario, se entiende que el trabajo es lo opuesto al placer, y que éste último se

encuentra solamente en el disfrute del tiempo libre y del ocio. Así, se considera que por el hecho de tener un trabajo que se disfruta, que otorga placer, los músicos *no están trabajando*, sino que solamente realizan una actividad que puede retribuir algún ingreso económico, pero que no es definido como un trabajo, con derechos, seguridad y retribución. Esto es especialmente fuerte cuando se trata de músicos que trabajan en el espacio público y en el transporte urbano, como en el caso del sindicato que la entrevistada representa.

Siguiendo la misma idea, el trabajo del *disk jockey* (DJ) es menos valorado que el del músico. Si bien puede ser discutible si el DJ es entendido como un músico o no, es importante destacar que el DJ es parte importante de la cadena de la industria cultural. Su rol es central en la difusión musical, especialmente en espacios nocturnos y masivos, como son las fiestas en clubes o discotecas.

“Yo creo que no son muy valorados porque se piensa que *no estás haciendo nada*. Es música envasada. Para la gente común es como... el DJ es como *el que pone* [la música] *no más* prácticamente. Como que no está muy valorizado el trabajo. Porque igual es un trabajo, igual que el trabajo del músico y los músicos tampoco son valorados, es como lo mismo finalmente” (Tomás, énfasis propio).

La noción de que el DJ es “el que pone la música no más” no considera el valor creativo que sí se le reconoce y valora al músico, por tanto, la valoración social del trabajo del DJ es aún menor que la del músico.

En la misma línea, los músicos consideran que la sociedad en su conjunto no conoce cuál es la función que ellos realizan. En este sentido, el rol del músico en la sociedad está remitido a *entretener* al público. El entretenimiento no es entendido como un arte, ni tampoco como una tarea creativa, por tanto, la función del músico en la sociedad no siempre tiene una valoración artística, ni tampoco por su aporte al desarrollo cultural del país.

Al desvincular el trabajo del músico con el desarrollo del arte y la cultura de un país, se desvincula también la necesidad de que el Estado se haga cargo de la protección y desarrollo del arte a nivel país. Pero también, se considera que el músico, por el solo hecho de poder desarrollar su vocación (*ser feliz*) no tiene necesidades económicas que el Estado debiera proteger y regular.

“¡Ah! que rico soy músico, que *soy feliz porque haces lo que te gusta*. No sirve eso [...] uno dice músico y eso significa que uno tiene que saber de jazz, tiene que saberse las canciones de Silvio Rodríguez, tiene que conocer todo el repertorio de Víctor Jara, además tienes que tocar tu instrumento y *entretener a la gente en público*, cuando va a la fiesta...” (Claudio, énfasis propio).

“Y nos muestran una ley, en la que ni siquiera se mencionaba que nosotros trabajamos, una ley que nos mostraba a nosotros, digamos en el párrafo de lo que es la argumentación, que si tú la leías y la interpretabas, nosotros éramos expositores. ¿Cuál era nuestra intención? Estar en la calle *cantando para hacerle la vida más bonita a la gente*” (Angélica Carreño, énfasis propio).

También se considera que un país desarrollado valora positivamente su cultura y a los trabajadores del arte y la música. Los entrevistados plantean que cuando el arte está integrado a la sociedad en su conjunto, las personas tienen mayor nivel de educación, mayores conocimientos culturales y mejor calidad de vida.

“La gente más culta implica mejor educación, mejor trato. El otro día salía una noticia de la agresividad de los chilenos. Bueno, si la gente tuviera más sensibilidad, si se conectara más con las cosas sensibles, tendríamos una calidad de vida distinta. Y nos ahorraríamos enfermedades, nos ahorraríamos puñetazos en las calles, la educación sería de otra naturaleza. Todo cambiaría” (Valeria Solís)

Además de esta valoración social del arte para la mejora de la educación y la calidad de vida de las personas, se considera que la música tiene una importancia central en la sociedad, la cual no ha sido valorada ni reconocida por la sociedad en su conjunto.

“Es que siempre la música en Chile ha cumplido el rol más importante, siempre. Y yo siento que no está a la altura el país todavía de su gran música. [...] Yo siento que la música es más importante que los carabineros en términos de sentido, de dar pertenencia” (Patricio González).

En este sentido, se espera que la música sea un bien cultural garantizado para la sociedad chilena en su conjunto.

“Creo que se podría ayudar a que la música sea más bien un bien cultural garantizado por la Sociedad [Chilena] del [derecho de] Autor y por el Estado” (Rodrigo).

Como ya se apuntó, la valoración social del arte y de la música es crucial para la implementación de políticas públicas que busquen mejorar las condiciones laborales de los músicos chilenos. 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 se considera que el rol que cumple la música en la sociedad no es relevante, no se estima necesario que el Estado vele por mayor seguridad social y laboral para los trabajadores de la música.

De manera más específica, la definición del músico como *trabajador* más que como *artista* implica la necesidad de establecer políticas públicas que los amparen como trabajadores, regulando su situación laboral, sus salarios, su situación contractual. La directora ejecutiva de la UNA, señala:

“En el caso de los músicos, yo creo que se da también una cosa bien particular. Porque esto tiene un correlato con la sociedad, cómo la sociedad ve la importancia de las artes. Donde todavía coexiste esta idea de que el artista no es profesional, no es un trabajador [...] O sea, a nosotros nos llegan muchas peticiones de ‘oye, ¿pero por qué no te mandas un músico?’ o ‘¿por qué no te tocas una canción?’. Por ejemplo, tú tienes [...] muchos eventos donde la gente quiere hacer algún tipo de labor solidaria o donaciones, algo para la lluvia, el terremoto, y no se te ocurre pedir que el cóctel te lo den gratis, no se te ocurre

pedir que las luces las pongan gratis. Pero no se te ocurre pagarle al artista. Entonces hay una valoración distinta de su trabajo. Todavía para cualquier familia de clase media que el hijo le salga artista es una tragedia. O sea, todo ese problema de la valoración hace que sea más compleja su situación laboral. Que nosotros tengamos que decir que una de las cosas básicas en el respeto del trabajo del artista es la remuneración ¡es feroz! Porque no te lo cuestionarías en el caso de un doctor. Entonces es una cosa que va de lado y lado” (Bárbara Negrón).

En el mismo sentido, los músicos consideran que cuando su trabajo no es valorado como tal, se produce un círculo vicioso que lleva a que, por un lado, quienes contratan a un músico consideren válido no pagarle por su actuación, por otro, que los músicos no exijan una remuneración, y por último, que el público no valore el trabajo del músico nacional considerando que es un exceso pagar una entrada por su presentación:

“La cultura es de todos. Bueno, pero yo vivo, yo como, yo tengo que pagar cuentas. Entonces hay músicos que les cuesta entrar en ese plan y no le puedes pedir lo mismo. No le puedes pedir otra cosa a la gente, que se haga otra idea del músico, digamos. Hay gente que paga. Piensa que en estos mega eventos de un cantante equis, qué se yo, en el Estadio Nacional [...] hay gente que paga 200 lucas²⁰ por una entrada. ¡200 lucas! Tú haces un evento, qué se yo, en un local equis y cobras 5 lucas²¹ y la gente a veces no va porque son 5 lucas. Entonces el criterio de la gente difiere dependiendo de qué tan pomposo puede ser el espectáculo que va a ir a ver. Y eso en Chile ocurre mucho” (Cristian).

A lo anterior se suma la noción tipificada del artista, que vive en condiciones excepcionales al resto de los trabajadores, sin problemas económicos y con un estilo de vida particular. Si bien este estereotipo puede tomar forma concreta en algunas personas, no es el tipo más común de artista ni de músico que vive en Chile. El problema ocurre cuando se cree que esta noción tipificada corresponde al común del artista o del músico, y por lo tanto, no tienen necesidades económicas ni de regulación social.

“El único contraste es que, en general, hay algunas artes que en casos muy puntuales pueden ganar mucho dinero. Eso es lo que también hace que la gente crea que estos están exagerando. Porque claro, un actor de la televisión gana varios millones, un músico famoso puede ser millonario. Pero son situaciones que son las menos” (Bárbara Negrón).

Tal como se enunció anteriormente, los entrevistados consideran que la música chilena no es valorada por el público chileno. Se pueden pagar altas sumas de dinero por presenciar un espectáculo extranjero en el país, pero cuando se trata de presentaciones de músicos chilenos, el público no considera importante pagar una entrada, aunque ésta sea de un valor bajo. De igual forma, el público nacional desconoce el reconocimiento internacional que en muchos casos tienen los músicos chilenos.

²⁰ CLP \$200.000 corresponden a US \$400 aproximadamente.

²¹ CLP \$5.000 corresponden a US \$10 aproximadamente.

“La música chilena está siendo invitada a festivales. O sea, yo venía de conversar ahora con Nano Stern que había estado con Gilberto Gil en Londres en WOMAD²². O sea, y tocando con lo *top de top*. Que aquí en Chile no valoramos, pero es una tremenda invitación” (Patricio González).

Finalmente, en Chile existe una escasa valoración por lo propio. Esto se ve reflejado en lo mencionado previamente, pero también en la inexistencia de un marco normativo que proteja la producción artística local, la cultura nacional. Según Valeria Solís, este fenómeno podría estar relacionado con el trauma de la dictadura:

“[...] yo nací en dictadura y yo tuve dieciocho años con dictadura. Entonces yo me crié, y mi generación, con el ‘no puedes hablar fuerte, no puedes hacer esto, esto es peligroso, esto no sé qué’. Entonces es una generación o una sociedad castrada, castigada. Y eso genera resentimiento, eso genera el ‘no me gusta lo chileno’. O sea, tú antes en los ochenta veías una bandera y ponías a Pinochet al lado. Entonces ‘¡Qué lata! me cargan los colores de Chile, me carga el paisaje de los chilenos, los chilenos son apocados’. Entonces, así como en una persona, en un individuo, en un ser humano, si tienes baja autoestima por más que le digas que es lindo, inteligente, talentoso, no pesca y va a decir ‘no, mi amiga es más, afuera son más’. Eso mismo pasa en nuestra sociedad. Y cuando ves que el artista te lo puedes topa en el supermercado... En cambio al artista internacional, a Dustin Hoffman no te lo vas a encontrar en el supermercado. Esa cosa como inalcanzable. Sientes, te pasa por tus neuronas: ‘ese es mejor que este otro que yo me topé en el supermercado, porque el del supermercado es igual que yo, entonces no es tanto’” (Valeria Solís).

En definitiva, las nociones y percepciones que se construyen en torno al arte, la música, el trabajo artístico y musical y lo nacional, son determinantes en las condiciones en las que se desenvuelve un artista o un músico en el aspecto laboral. Lamentablemente, las posibilidades de modificar esta intersubjetividad existente no se encuentra en manos de los músicos, sino de la sociedad en su conjunto y especialmente de una política de Estado que se refleje en un marco normativo que encamine a la sociedad, las industrias, los medios de comunicación, etcétera a una valoración positiva del trabajo artístico.

Reflexiones finales

A lo largo de este informe de resultados, hemos querido dar cuenta de la situación laboral y las condiciones sociales de los músicos chilenos, y especialmente el rol que las políticas públicas, en materia de cultura y trabajo, han desempeñado en mejorar o agravar esta situación.

Describimos la situación de precariedad que viven los músicos en Chile, principalmente en los ámbitos de previsión y seguridad en su trabajo. Junto a ello observamos las dificultades que vive el sector asociativo en distintos aspectos, tanto en los niveles de participación,

²² WOMAD es un festival internacional cuyas siglas significan Worlds of Music, Arts and Dance (Música, artes y danzas del mundo).

como en las fuentes de financiamiento y en la capacidad de interpelación hacia las autoridades públicas.

Por otro lado, observamos que las políticas públicas no han sabido responder frente a estas necesidades por la existencia de una suerte de acuerdo tácito de no intervención estatal en la cultura. También debido al sistema económico que rige el país y que permea en el accionar estatal.

En otras palabras, la música como disciplina artística, pero también como fuente de trabajo, ha sufrido cierto abandono por parte de las políticas públicas chilenas, especialmente desde el golpe de Estado ocurrido en 1973 y su consecuente dictadura militar. Desde el retorno de la democracia, y especialmente desde la creación de una institucionalidad pública sobre cultura, estos temas vuelven a ponerse sobre la mesa, sin embargo, sin la especificidad que requieren y sin considerar integralmente la diversidad de los distintos ámbitos de la cultura.

Como ya se ha mencionado, la situación de la música en Chile ha cambiado considerablemente en los últimos años. La industria de la música se ha visto afectada por diversas transformaciones, tanto positivas como negativas. Igualmente ha sido una industria que ha tenido un fuerte crecimiento, especialmente de ciertos eslabones de la cadena de producción y difusión, como las productoras de grandes eventos musicales; los sellos independientes; las editoras de música; los medios de comunicación masivos; etcétera. Sin embargo, los músicos chilenos no han visto mejoras en su situación laboral y social sino que, por el contrario, sufren una mayor desprotección social que en el pasado, y sus condiciones de trabajo se han precarizado.

Las iniciativas que se han implementado para mejorar esta situación no atacan la raíz del problema, sino que solamente mitigan algunos de sus efectos con instrumentos parciales e insuficientes. La política cultural se ha dejado en manos de la concursabilidad y la competencia entre artistas para conseguir los escasos recursos públicos. El Estado se aparta y deja la tarea reguladora al mercado. Por ello, no existe un marco normativo potente que proteja el trabajo de los músicos, ni que asegure la difusión de las producciones nacionales, o que establezca fuentes de financiamiento estables para los sindicatos y asociaciones de músicos.

Por último, consideramos que uno de los aportes más importantes de esta investigación fue dar cuenta de una dimensión profunda que permea la forma en que las políticas públicas y la sociedad en general se relacionan con el músico y con su trabajo. Nos referimos a las autodefiniciones de los músicos y a la valoración social del arte y la música. La sociedad, al no valorar el rol que cumple el arte en la sociedad, considerándolo un ámbito más ligado a la recreación/entretenimiento, tampoco valora al músico como un trabajador garante de derechos. Así se explica el escaso compromiso político existente y la despreocupación que despiertan las demandas de los músicos en la sociedad chilena. Al mismo tiempo, el músico, al no definirse como un trabajador, no es capaz de exigir garantías mínimas en sus espacios laborales.

Como parte de este estudio, fue necesario hacer algunas propuestas de políticas públicas para mejorar las condiciones sociales y laborales de los músicos. Estas propuestas fueron delineadas a lo largo del informe a través de los testimonios de los entrevistados, quienes

dieron cuenta de las principales demandas y necesidades que tienen hoy los músicos en Chile. Con este trabajo, se propone que las políticas públicas vayan en pos de los siguientes aspectos:

- a. Mejorar la valoración social del arte y de la música, con el fin de comprender que estas disciplinas son fundamentales para el desarrollo cultural y social del país, junto con considerar a los músicos como artistas trabajadores, y que, por tanto, es válido que reciban un ingreso a cambio de su trabajo. Esto puede realizarse mediante campañas educativas y comunicacionales respecto a la importancia de la música en la sociedad, dando cuenta de la amplia presencia que esta disciplina tiene en la cotidianidad de las personas y de las circunstancias específicas que enfrentan los músicos en su trabajo.
- b. Mejorar las condiciones laborales de los músicos, bajo la premisa de que son trabajadores, por tanto, meritorios del mismo tipo de garantías y derechos que cualquier otro trabajador del país. Esto puede llevarse a cabo mediante la implementación de medidas que velen por mayor seguridad social, laboral y previsional, considerando las particularidades del trabajo musical (independiente, temporal/estacional, jornada laboral extendida, inestabilidad, multiplicidad de funciones, entre otras). El trabajo artístico dependiente ya se encuentra regulado pero no existe una fiscalización efectiva, por lo que se deben tomar cartas en el asunto. Asimismo, debe regularse el trabajo independiente, como se hace con los trabajadores temporales (temporeros) de la agricultura, por ejemplo. En el caso de los músicos es fundamental establecer un sistema de previsión social que les asegure una jubilación digna y los proteja frente a enfermedades profesionales y catastróficas. Además, sería un paso importante que se legisle en torno a los contratos discográficos, estableciendo por ley un porcentaje mínimo de ganancias para los músicos por concepto de venta de discos.
- c. Difundir la música nacional en los medios de comunicación locales (especialmente radio y televisión) junto con proteger la música (y a los músicos) del país frente a lo extranjero. Esto puede llevarse a cabo mediante políticas proteccionistas, como la aprobación del proyecto de ley –que se encuentra en discusión en el Congreso desde el 2009– que establece una cuota del 20% de música nacional en las radios, junto con medidas impositivas a los espectáculos musicales extranjeros que se realicen en Chile. Los tributos pagados por estos *shows* pueden ir a financiar sindicatos y organizaciones de músicos, fortaleciendo así la asociatividad del sector. Este tipo de medidas no sólo apoyarán la difusión de la música nacional, sino que también tendrán efectos en la circulación de derechos de autor y derechos conexos, aumentando los ingresos que los músicos puedan recibir asociados a sus derechos de propiedad intelectual. Otra medida que puede asegurar una mayor difusión de los músicos locales es aquella que obliga a los espectáculos extranjeros a poner grupos chilenos como teloneros. Por último, es necesario disponer de más escenarios a nivel nacional, mediante la creación de una red de salas de concierto estatales y fomentando festivales nacionales a través del financiamiento directo; beneficios tributarios; etcétera.
- d. Fortalecer la asociatividad del sector de la música e incentivar la creación de una organización nacional que represente a todos los gremios y sindicatos de la música.

Esto, mediante la canalización de beneficios a los músicos a través de sus asociaciones y facilitándoles fuentes de financiamiento.

Estos son los lineamientos y medidas de políticas centrales que pudimos identificar a lo largo de esta investigación. Sin duda se podrían proponer muchas más, pero consideramos que estas son las más urgentes. Además, existen modelos y antecedentes que las avalan como potencialmente exitosas, tanto de medidas aplicadas anteriormente en este mismo país, como de aquellas implementadas en otros países de la región.

Bibliografía

Acevedo, Nano 1995 *Los ojos de la memoria. 30 años de música popular y folklore en Chile* (Santiago: Cantoral).

Aguilar, Omar 2004 “Globalización, modelo de desarrollo y trabajo en Chile” en *Némesis* N°4.

Aguirre Cahué, Silvia 1995 *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (Terrasa: Marcombo).

Albornoz, César 2005 “La Cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente” En Pinto, Julio *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* (Santiago: LOM).

Arendt, Hannah 1993 *La condición humana* (Barcelona: Paidós)

Bastías, Malena 2008 “Políticas públicas culturales: desde el acceso a la apropiación”, Tesis de pregrado, Santiago.

Becker, Howard 2008 *Mundos del Arte* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).

Becker, Howard 1951 “The professional dance musician and his audience” en *The American Journal of Sociology*, Vol 57, N°2.

Becker, Howard 2009 *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación* (Buenos Aires: Siglo XXI).

Bourdieu, Pierre 1968 *Sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión)

Bourdieu, Pierre 2003 *Creencia artística y bienes simbólicos* (Buenos Aires: Aurelia*Rivera).

CFMN 2007 *Propuesta de Política para el Fomento de la Música Nacional* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

CNCA s/f “Reporte Fondo de Fomento de la Música Nacional 2012”. En *Reporte Estadístico* (Santiago), N°22.

CNCA 2005 *Chile Quiere Más Cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

CNCA 2011 *Política Cultural 2011-2016*(Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

CNCA 2011 *Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

CNCA 2012a *Estudio comparado de leyes de fomento de música nacional* en <<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/01/Estudio-comparado-de-leyes-de-fomento-de-musica.pdf>> acceso 10 de septiembre de 2013.

CNCA 2012b *Catastro de la danza: Perfiles en el campo nacional de la danza* en <<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/03/Catastro-de-la-danza.pdf>> acceso 22 de octubre de 2013.

CNCA 2013 “Producción Musical” en *Reporte Estadístico* (Santiago) N°26.

CNCA y CAB 2004 *Los Trabajadores del Sector Cultural en Chile. Estudio de caracterización* (Santiago: Convenio Andrés Bello).

CNCA y Patrimonia Consultores 2011a *Estudio de desarrollo línea base de población potencial y objetivo y de proyectos seleccionados por el Fondo Nacional de Desarrollo Culturales y de las Artes. Informe de Avance etapa 2* en <<http://mariajosevilches.wordpress.com/2012/06/15/evaluando-el-fondart/>> acceso 14 de mayo de 2013.

CNCA y Patrimonia Consultores 2011b *Estudio de desarrollo línea base de población potencial y objetivo y de proyectos seleccionados por el Fondo Nacional de Desarrollo Culturales y de las Artes. Informe de Avance etapa 3* en <<http://mariajosevilches.wordpress.com/2012/06/15/evaluando-el-fondart/>> acceso 14 de mayo de 2013.

Conde, Idalina 2009 “Artist as vulnerable workers” en Cies e-Working paper, N°71 en <http://www.repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1/CIES-WP71_Conde.pdf> acceso 27 de febrero 2013.

Díaz-Inostroza, Patricia 2013 *La Cultura Viva. Reflexiones Críticas Cultureras* (Santiago de Chile: Universidad Bolivariana).

Elliott, Jhon 1990 *La investigación-acción en educación* (Valencia: Morata).

Errázuriz, Luis Hernán 2009 “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético – cultural” en *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2. By the Latin American Studies Association.

Facuse, Marisol 2010 “Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible” en *Universum* (Talca) N° 25, Vol. 1.

FEP USACH 2012 *Encuesta Nacional: Caracterización y situación previsional de los artistas y trabajadores de la cultura* (Santiago: Escuela de Periodismo Universidad de Santiago de Chile).

Friedson, Eliot 1986 *Professional Powers: a study of the institutionalization of formal knowledge* (Chicago: University of Chicago Press).

García Canclini, Néstor 2001 (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (Ciudad de México: Paidós / Grijalbo).

Garretón, Manuel Antonio 2004 “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile” en Albino, Antonio y Bayardo, Rubens (orgs.) *Políticas Culturaisna Ibero-América* (Salvador: EDUFBA).

Güell, Pedro, Tomás Peters y Rommy Morales 2010 *Una canasta básica de consumo cultural para América Latina. Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural* (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado).

Hammersley, Martyn y Atkinson, Paul 1994 *Etnografía. Métodos de investigación* (Barcelona: Paidós).

Heinich, Nathalie 2002 *La sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión).

Hernández, Lucía Soledad 2009 “Financiamiento institucional privado de la cultura en Chile en el marco de la responsabilidad social empresarial”, Tesis de Magíster, Santiago de Chile.

Hobsbawm, Eric 1999 *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz* (Barcelona: Crítica)

Ihnen, Bernardita 2012 “Jazz y trabajo un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de representarse desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino”, Tesis de pregrado, Santiago de Chile.

Larraín, Jorge 1996 *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina* (Santiago: Andrés Bello).

Larraín, Jorge 2001 *Identidad chilena* (Santiago: LOM).

Magglío Orrego y Oscar Vásquez 2011 “Nuevas expresiones para la asociatividad cultural. El espacio virtual como espacio público, comunidades y territorios imaginarios”, Ponencia presentada en el Primer Congreso Nacional de Gestión Cultural, del 3 al 5 de noviembre de 2011, Santiago de Chile.

Martí Pérez, Josep 1998 “Culturas en contacto en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical” En *Música oral del sur* (Centro de Documentación Musical de Andalucía), N° 3.

Martí Pérez, Josep 2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales* (Barcelona: Deriba).

Menger, Pierre-Michel 1999 “Artistic labor markets and careers” Annual review of Sociology en <<http://arjournals.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.25.1.51>> acceso 28 de febrero 2013.

Menger, Pierre-Michel 2005 *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception* (París : EHESS).

Molina, Cristian y Eileen Karmy 2012 *Tango viajero. Orquestas típicas en Valparaíso (1950 – 1973)* (Santiago: Mago).

Muñoz Del Campo, Norma 2011 “La reforma cultural en Chile: un ejemplo de polarización en la gestión de una política pública. Estado, gobierno, gestión pública” en *Revista Chilena de Administración Pública* (Santiago) N° 18.

Myers, John “Una perspectiva de la OIT sobre los derechos sociales de los artistas y artistas intérpretes” en CNCA, UNESCO y MERCOSUR Cultural *Los Derechos Sociales de los Artistas* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Navarro, Arturo 2006 *Cultura: ¿Quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural* (Santiago: Ril)

Negrón, Bárbara, Ricardo Brodsky, Elías Farías y Julieta Brodsky 2010a “Fomento a la Creación”, documento de trabajo para el *Encuentro Nacional Soy Artista* convocado por la Unión Nacional de Artistas, noviembre 2010, Santiago de Chile.

Negrón, Bárbara, Ricardo Brodsky, Elías Farías y Julieta Brodsky 2010b “Condiciones Sociales y Laborales del Artista en Chile”, documento de trabajo para el *Encuentro Nacional Soy Artista* convocado por la Unión Nacional de Artistas, noviembre 2010, Santiago de Chile.

Negrón, Bárbara, Ricardo Brodsky, Elías Farías y Julieta Brodsky 2010c “Propiedad Intelectual y Derecho de Autor”, documento de trabajo para el *Encuentro Nacional Soy Artista* convocado por la Unión Nacional de Artistas, noviembre 2010, Santiago de Chile.

Ochoa, Ana María 2003 *Músicas Locales en tiempos de globalización* (Bogotá: Norma).

OPC 2012 *Informe Presupuesto en Cultura 2013* en <<http://www.observatoriopolicasculturales.cl/OPC/wp-content/uploads/2013/04/Informe-Presupuesto-en-Cultura-2013-OPC.pdf>> acceso 29 de octubre de 2013.

OPC 2013a “Fondos de Cultura 2012-2013” en <<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/fondos-de-cultura-2012-2013/>> acceso 29 de octubre de 2013.

OPC 2013b “Agenda Legislativa en Cultura” en <<http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/OPC/agenda-legislativa-en-cultura-2013/>> acceso 29 de octubre de 2013.

Pascal, Nicolás-Le Strat 1999 *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse* (París: L’Harmattan).

PNUD 2000 “Parte III. Asociatividad y capital social”. En PNUD *Desarrollo Humano en Chile. Más sociedad para gobernar el futuro* en <<http://www.desarrollohumano.cl/archivos/parte3ok.pdf> acceso> 7 de octubre de 2013.

Rolle, Claudio 2000 “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”, Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá en <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>> acceso 21 de octubre de 2013.

Sanhueza, Eduardo 2004 “Historia y evolución de la protección social de los artistas” en CNCA, UNESCO y MERCOSUR Cultural *Derechos sociales de los artistas* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Schuster, Santiago 2004 “Derechos intelectuales de artistas, intérpretes y ejecutantes”. En CNCA, UNESCO y MERCOSUR Cultural *Derechos sociales de los artistas* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Simmel, Georg 2008 *De la esencia de la cultura* (Buenos Aires: Prometeo).

Solís, Valeria 2008 “¿Un escenario sin protección laboral? Trabajadores-artistas de teleseries chilenas” en *Cuaderno de Investigación*, División de Estudios de la Dirección del Trabajo (Santiago) N° 33.

Solís, Valeria 2010 *Suena Desafinado. Tomando el pulso a la industria de la música en Chile* (Santiago: Autoedición).

Soto, Paulina y Luis Campos “Una mirada en torno al artista, sus derechos y su lugar en la sociedad”. En CNCA, UNESCO y MERCOSUR Cultural *Derechos sociales de los artistas* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Throsby, David 2001 *Economics and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press).

Ulloa, Víctor 2003 *El movimiento sindical chileno desde el siglo XX hasta nuestros días* (Santiago: OIT).

Undurraga, María Paz 2008 “Cultura y Desarrollo en Chile, el Sentido de la Política Cultural de Ricardo Lagos (2000-2006)” en CNCA *Haz tu Tesis en Cultura 2008* (Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

UNESCO 2009 *Marco de estadísticas culturales de la UNESCO 2009* (Canadá: Instituto de Estadística de la UNESCO).

Urrea, Carolina 2006 “Análisis de la industria de la música popular en Chile”, Tesis de pregrado, Santiago de Chile.

Valencia Castañeda, Rodrigo 2004 “Los derechos sociales de los artistas” en CNCA, UNESCO y MERCOSUR Cultural *Los Derechos Sociales de los Artistas* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Vásquez, Chalena 2005 (1987) *Los procesos de producción artística* (Lima: Instituto Pedagógico San Marcos).

Valdebenito, Mauricio 2012 “Práctica Guitarrística Chilena, urbana y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi”, Tesis de magíster, Santiago de Chile.

Vincent, Jean 2001 *The social situation of musical performers in Africa, Asia and Latin America* (Geneva: OIT).

Weinstein, José 2003 “Una legislación cultural a la altura de nuestras circunstancias” en CNCA, UNESCO y MERCOSUR Cultural *Derechos sociales de los artistas* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes).

Yúdice, George 2002 “Las industrias culturales: Más allá de la lógica puramente económica, el aporte social” en *Pensar Iberoamérica* N°1, junio-septiembre 2002.

Medios de comunicación

Cossio, Héctor 2013 “El negro papel del asesor de cultura de Pinochet” en *El Mostrador* 13 de septiembre en <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/13/el-negro-papel-del-asesor-de-cultura-de-pinochet/>> acceso 25 de octubre de 2013.

Cornejo, Cristóbal 2013 “Financiamiento cultural en Chile: el sofisticado arte de pasar el gorro” en *El Ciudadano* N°140 en <<http://www.elciudadano.cl/2013/04/10/65763/financiamiento-cultural-en-chile-el-sofisticado-arte-de-pasar-el-gorro/>> acceso 25 de septiembre de 2013.

Emol 2011 (Santiago) 8 de noviembre en <<http://www.cultura.gob.cl/culturayeconomia2011/pdf/EMOL-4-de-Noviembre.pdf>> acceso 28 de octubre de 2013.

Visión 7 2013 (Buenos Aires) 14 de octubre en https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=peiSp3NAqOk acceso 26 de octubre de 2013.

Legislación

Ley 851, 20 de noviembre de 2003, en http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley/2003/ley_0851_2003.html

Ley 17.336 “Propiedad Intelectual” 2 de octubre de 1970.

Ley 19.787 “Ley de Interés Nacional en Difusión de Música Argentina”, 16 de Agosto de 1972, en <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/legislacion.php> acceso 11 de septiembre de 2013.

Ley 19.889 “Regula las condiciones de trabajo y contratación de los trabajadores de artes y espectáculos” 24 de septiembre de 2003.

Boletín N° 5491-24 “Fija porcentajes mínimos de emisión de música nacional y música de raíz folklórica oral, a la radio difusión chilena” en <http://sil.senado.cl/pags/index.html> acceso 14 de octubre de 2013.

Boletín N° 7762-13 “Modifica el Código del Trabajo, estableciendo normas de protección de los trabajadores independientes de las artes y espectáculos” en <http://sil.senado.cl/pags/index.html> acceso 26 de octubre de 2013.

Sitios web

Asociación Nacional de Compositores (ANC) en www.anc-chile.cl acceso 20 de septiembre de 2013.

Asociación Peruana de autores y compositores (APDAYC) en <http://www.apdayc.org.pe> acceso 1 de septiembre de 2013.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) www.cultura.gob.cl acceso 13 de junio de 2013.

Federación Argentina de Músicos Independientes (FA-MI) en <http://www.federaciondemusicos.com.ar/fami/> acceso 29 de septiembre de 2013

Ministerio de Cultura de Colombia <http://www.mincultura.gov.co> acceso 11 de septiembre de 2013.

Ministerio de Cultura de Perú <<http://www.cultura.gob.pe>> acceso 11 de septiembre de 2013.

Músicos Argentinos Convocados en <www.musicosconvocados.com> acceso 28 de octubre de 2013.

Servicio Nacional de Impuestos Internos (SII) en <www.sii.cl> acceso 10 de septiembre de 2013.

Sindicato Argentino de Músicos (SADEM) en <<http://www.sadem.org.ar/>> acceso 29 de septiembre de 2013.

Sindicato de Artistas de Variedades (SINAV) en <<http://sindicatoartistasdevariedades.blogspot.com/>> acceso 21 de septiembre de 2013.

Sindicato de Cantores Urbanos de Chile (SICUCH) en <<http://sicuch-artistasurbanos.blogspot.com/>> acceso 20 de septiembre de 2013.

Sindicato de Músicos, Compositores y Cantantes del Perú en ><http://www.simccap.org>> acceso 1 de septiembre de 2013.

Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de Chile (SITMUCH) <<http://musicosdechile.blogspot.com/>> acceso 2 de septiembre de 2013.

Sindicato Profesional de Músicos de Valparaíso en <<http://musicosvalpo.webs.com>> acceso 21 de septiembre de 2013.

Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI) en <<http://sci.cl/>> acceso 20 de septiembre de 2013.

Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) en <<http://www.scd.cl>> acceso 15 de junio de 2013.

S.U.ROCK en <www.surock.org.ar> acceso 29 de septiembre de 2013.

Unión Nacional de Artistas (UNA) en <www.unionnacionaldeartistas.cl> acceso 4 de agosto de 2013.

Unión de Músicos Independientes (UMI) en <www.umiargentina.com> acceso 29 de septiembre de 2013.