



FACULTAD DE CIENCIAS
SOCIALES, JURÍDICAS Y
ECONÓMICAS

LA ESCENA ROCK EMERGENTE SANTIAGUINA, FORMAS Y PRACTICAS DE PRODUCCION Y DIFUSION MUSICAL.

Tesis para optar al grado de Licenciados en Sociología

**Profesor guía: Justino Gómez
Estudiantes: Pedro Delso y José Hernández**

Santiago, Diciembre de 2017

Tabla de contenido

0.	Resumen.....	4
1.	Introducción	5
2.	Antecedentes	6
2.	1. Sobre la escena nacional	7
2.	2. Escena rock emergente.	8
2.	2.1. El rock Chileno	9
2.	3. Producción e industria cultural en Chile.....	11
3.	Estado del Arte	13
3.	1. Globalización y Música.....	13
3.	2. Sociología de la música.....	14
3.	3. Creación musical y autogestión.....	15
3.	4. Juventud y Autogestión.....	16
3.	5. Cultura juvenil chilena.....	17
4.	Problematización.....	19
4.	Justificación	21
5.	OBJETIVOS	22
6.	Marco Teórico	23
6.	1. Difusión y Producción musical	25
6.	2. Industria Cultural.....	28
6.	3. Sobre la industria cultural en Chile	31
6.	3.1.El estado como propulsor de la cultura	33
6.	4. Autogestión	34
6.	5. Consumo.....	36
6.	6. Juventud	37
6.	7. Redes sociales.....	41
7.	Supuestos	43
8.	Marco Metodológico.....	44
8.	1. Tipo de Investigación.....	44
8.	2. Tipo de Estudio.....	45

8.	3. Técnica de recolección de datos y producción de información.....	45
8.	4. Levantamiento de información	48
8.	5. Universo y Diseño muestral	49
8.	6. Análisis de la información	50
9.	Análisis de Resultados.....	51
9.	1. Significados que los miembros de la actual escena rock emergente santiaguina, les otorgan a la industria cultural, autogestión y al rol del Estado.	51
9.	1.2. Rol del estado.....	53
9.	1.3. Autogestión	54
9.	2. Prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena rock emergente santiaguina.....	55
9.	3. Prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena rock emergente santiaguina.....	57
9.	4. Relación de los conceptos de identidad y consumo cultural con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina.	62
10.	Conclusiones finales.....	65
11.	Bibliografía	69
12.	Anexos.....	73

0. Resumen

La siguiente investigación tiene el carácter Exploratorio - Descriptivo, en él se ha investigado la escena rock emergente santiaguina. Para su desarrollo se indaga en cuáles son las principales problemáticas que debe lidiar un artista nacional emergente a la hora de producir y desarrollar un proyecto musical, además de sus concepciones sobre la industria cultural y la autogestión entre otros conceptos descriptivos propios de la escena musical santiaguina. Por otra parte, también se buscará especificar las prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de sus proyectos musicales, para finalmente, relacionar los conceptos de identidad y consumo cultural con la escena, esto con la finalidad de incluirlos en el mapa conceptual para tener una percepción global de todos los elementos que influyen dentro del desarrollo de la escena rock emergente actual.

En relación a los métodos que se utilizaron en la investigación, hay que destacar el uso de entrevistas semi estructuradas, estas fueron realizadas a tres bandas de la escena rock emergente, Amarga Marga, Siempre Llueve al Atardecer y Paracaidistas, a su vez se realizaron entrevistas a los organizadores de los eventos, “Levantando Polvo” y “Colectivo Sideral”, finalmente se utilizó la observación participante en dos eventos realizados.

Respecto los resultados obtenidos en esta investigación, se puede comentar que la escena rock emergente santiaguina, compone sus prácticas por medio de la autogestión, ya sea en materia de producción o difusión musical, al igual que los organizadores de eventos, que realizan estas actividades bajo los mecanismos de la autogestión. Cabe destacar el carácter horizontal que la escena logra tener, debido que en ellas, sus tres componen pueden interactuar de igual, en todos los contextos, fácilmente una persona que toca en una banda puede ser público o miembro de alguna de las organizaciones.

1. Introducción

La siguiente investigación, titulada “La escena rock santiaguina emergente, formas y prácticas de producción y difusión musical” tiene por objetivo, describir la actual escena rock emergente santiaguina, considerando sus prácticas y estrategias para el desarrollo de su producción y difusión musical. Además se buscará conocer percepciones sobre otras temáticas relacionadas a la escena actual, que son, la identidad, el consumo cultural y el rol del Estado, todo esto con el fin de contextualizar la realidad sobre la producción y difusión musical en la actualidad. Este trabajo fue realizado, mediante la aplicación de entrevistas a los miembros pertenecientes a la escena rock emergente, artistas y organizadores de eventos, además del desarrollo de observaciones participantes en distintos eventos de la escena.

La investigación fue realizada en la ciudad de Santiago, lugar central en el que se desarrolla la escena rock emergente, realizando eventos musicales constantemente, abarcando varias bandas en festivales o en eventos pequeños, donde se realiza la presentación de una o dos bandas. El desarrollo de la escena está centrado en diferentes comunas de la ciudad de Santiago, sin embargo nos centraremos en La Florida (Rojas Magallanes) y Santiago Centro (Barrio Bellavista) ya que son centros reconocidos espacios dentro del círculo de la música emergente.

El carácter de la investigación es exploratoria-descriptiva, puesto que se ha investigado una escena, que hasta la fecha ha sido escasamente investigada por las ciencias sociales. Por ello se ha complementado mediante el carácter descriptivo en la investigación, lo que nos ayuda a exponer de mejor manera y no comprometer significados más que los mencionados por los integrantes de la escena.

2. Antecedentes

Esta investigación busca describir la actual escena rock emergente santiaguina, considerando sus prácticas y estrategias para el desarrollo de su producción y difusión musical. Este proyecto busca hacer reflejo de cuáles son las principales problemáticas que debe lidiar un artista nacional emergente a la hora de producir y desarrollar un proyecto musical, además de sus concepciones sobre la industria cultural y la autogestión entre otros conceptos descriptivos propios de la escena musical santiaguina. Por otra parte, también se buscará especificar las prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena rock emergente santiaguina, para así finalmente, poder relacionar los conceptos de identidad y consumo cultural, con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina. Bajo esta óptica explicaremos el interés por trabajar un fenómeno socio musical, para posteriormente describir el fenómeno a estudiar, además de sus consideraciones respectivas que se aplican al contexto chileno.

Para el caso de Chile la música como fenómeno cultural ha sido poco estudiada ya que muy pocos investigadores se adhieren a esta materia como objeto de estudio, sin embargo la música es un objeto interesante pues constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce (Hormigos, 2012)

La música se ha creado desde las primeras agrupaciones de personas, considerando las primeras tribus que ya tenían rituales rítmicos, cantos y danzas como expresiones de religión y cultura. Con el paso del tiempo este fenómeno ha sido constante, sin embargo, a través de la historia podemos entenderlo como un fenómeno que se ha vuelto relevante y diverso, de la misma manera en que la sociedad también se ha vuelto más diversa y compleja. Desde el análisis sociológico podemos afirmar que la experiencia musical genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social. “Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la

música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido”. (Hormigos, 2012; 76). De esta manera la investigación pretende analizar estos aspectos extra musicales tales como el simbolismo, la valoración, el contexto, etc.

El interés de la música para esta investigación tiene sin duda que ver con lo social, la música ha estado presente durante casi toda la historia del hombre siendo inherente a ella e independientemente del lugar geográfico. La música ha existido y existirá siempre. Socialmente hablando la música tiene una función, en este caso con la diversificación y complejización de todas las esferas de la vida, la música ha pasado de ser no solo una fuente de entretenimiento, sino que algo mucho más complejo “En la mayoría de las culturas, la música se emplea no solo en el entretenimiento y el cortejo, sino como un componente esencial del ritual, a menudo marcando transiciones entre las diferentes etapas de la vida, desde la adolescencia hasta la adultez, así como eventos consecuentes como rituales funerarios y festivales de temporada”. (Cross y Morley, 2008; 66)

2. 1. Sobre la escena nacional

Concretamente lo que se estudia en esta investigación es una escena musical, entonces, es necesario referirse al el concepto de escena, el cual comienza a utilizarse como término académico para los estudios relacionados desde los años 90, y proviene de otros conceptos usados como subcultura o comunidad, que hasta antes de la fecha habían servido para definir las agrupaciones juveniles o los fenómenos sociales de este tipo. Desde ahí el término comunidad es reemplazado por el de escena el cual con el paso del tiempo ha ampliado su significado. Su antigua definición la enmarca como un espacio o lugar donde una serie de actores e instituciones forman una red de relaciones en pos de un determinado tipo de música, pero esta definición se ha relacionado a una nueva dinámica de espacio e identidad. En la actualidad los conceptos de subcultura o comunidad eran los que se ligaban a los fenómenos como la actual escena musical, pero estos se tornaron unos conceptos difícil de identificar en la realidad, sobre todo con los cambios sufridos en la industria cultural (los cuales se explicaran más adelante), ya que bajo el contexto de la era de la digitalización y avance tecnológico, la música dejó de encontrarse en lugares físicos concretos y las relaciones en torno a esta se volvieron virtuales. Otro punto a considerar es que el término de subcultura se refiere a categorías puras de clase o etnias las cuales han perdido uniformidad desde el proceso de globalización, es decir una subcultura no se puede encontrar o definir en la actualidad, ya que pierde su carácter de singular. (Díaz, 2017)

Es por esto que el concepto de escena musical será el apropiado para definir el objeto de estudio de esta investigación, siendo este concepto definido por Straw (2014) como “el espacio donde grupos de personas toman forma social alrededor de objetos culturales o actividades” Añadir el componente espacial en el término de la escena musical es fundamental, pues amplía su función a la de crear espacios comunes donde se ira formando una red social, la cual incorpora más actores, que desarrollan diversas actividades en virtud de un determinado género musical, teniendo la capacidad de modificar espacios urbanos y su forma de uso. Dentro de este contexto estudios de música de rock and roll en Clubs de Austin, además de los estudios sobre Punk en los años 70, señalan que estos espacios conducen a la creación de nuevas identidades (Díaz, 2017) Ante esto es pertinente considerar que la presente investigación podría contar con el uso de espacios como componente propio de la escena, además de un componente identitario, lo que podría entenderse como una identidad relacionada entre pares (músicos) o una identidad ligada entre las personas que compongan la escena musical.

2. 2. Escena rock emergente

Una de las características principales de la escena musical que se estudia en esta investigación, guarda relación con el tipo de música de las bandas que componen, definidas dentro del estilo musical del Rock. Primeramente se hará una definición del rock, para posteriormente describir sus principales características, y el contexto del rock a nivel local, este último punto con la finalidad de darle un contexto musical histórico con el fin de usarlo como punto de partida para comprender el desarrollo de la actual escena rockera emergente. Según Castillo (2011) existen dos definiciones sobre el rock, la primera es una definición técnica, que define al rock como un estilo de música que se caracteriza por el uso de ritmos y melodías complejas mediante un set característico de instrumentos básico, que son la guitarra como elemento central, un bajo y una batería. Sin embargo el rock es mucho más que eso, "Es una actitud, un modo de ser, una exigencia, y sobre todo, un modo de expresarse, abandonando cualquier etiqueta compuesta, un impulso existencial, un pulso interior. Y quizás, ahí está la clave de su poder de convocatoria" (Castillo, 2011; 18) Sus comienzos datan desde el año 1954 como una mezcla entre el rythm and blues y el country western y desde ahí que el rock ha sido una influencia musical gravitante dentro del mundo de la música. De él se desprenden un sinnúmero de categorías o sub categorías del rock tales como el Rock Progresivo, Rock Sinfónico, Hard Rock, Glam Rock, Punk Rock, Post Rock, Heavy Metal, Metal Épico, entre muchos otros.

Dentro de la gran influencia surgen bandas de renombre y más aún después de su masificación desde los 60, donde Elvis Presley logro triunfar como icono de esta música.

Posteriormente los Beatles y Bob Dylan surgieron como exponentes durante los 70 y llevaron al rock a un nivel de masificación y comercialización sin precedentes para la fecha. Contra esa comercialización surge en la escena el movimiento Punk, dentro de un contexto de música “underground”, dándole nuevos aires los cuales posteriormente se unirían junto con la tecnología, para crear nuevos sonidos y por ende nuevas formas y subgéneros del rock que persiguen hasta la fecha. (Castillo, 2011)

2. 2.1. El rock Chileno

A nivel país, los primeros indicios sobre el rock se dieron durante la década de los 70, bajo el marco del mundial de fútbol que se realizaba en nuestro país con el movimiento llamado "nueva ola" donde su hit "El Rock del Mundial" quedó plasmado en la retina de los chilenos, esta ola dejó famosos cantantes como: Larry Wilson, Peter Rock, Luis Dimas entre otros. Posteriormente con la influencia de la psicodelia europea surgen nuevas bandas como Los Amigos de María, Congreso, Los Monjes Locos, Los Jaivas, Aguaturbia entre otros músicos, los cuales generarían los cimientos del denominado Rock Chileno. Durante la dictadura militar en Chile el rock como expresión musical empieza a perder fuerza, sin embargo con la vuelta de los Jaivas a Chile después del exilio marca el resurgimiento de la escena consagrándose como el grupo más importante en Chile hasta la fecha. También durante los años finales de la dictadura se escuchan Los Prisioneros como una banda rebelde y contestataria, adicionalmente surgen bandas de renombre como Upa, Electrodomésticos, Aterrizaje Forzoso, Aparato Raro, Engrupo, etc. además de otras bandas paralelas de metal y trash. (Castillo, 2011)

Ya en los 90 con la separación de Los Prisioneros, Claudio Narea, uno de sus integrantes, co-fundó la "Asociación de Trabajadores del Rock Chileno" asociación gremial, que cumple la función de promoción y difusión del Rock Chileno. También hay que añadir que comienza la creación de diferentes canales de promoción y difusión musical, en radio y en televisión la emisión de “rock and pop”, Vía X y MTV como los canales de música más populares, además de la creación de Escuelas de Rock de las cuales hablaremos más adelante. Durante este periodo bandas como Los tres y la ley eran precursores del rock local, además de otras bandas de renombre, como Pánico, Machuca, Lucybell, y en el lado underground Los Miserables, Los Peores de Chile entre otros. (Castillo, 2011)

A mediados de la década del 2000, en Chile, surgieron dos olas musicales relevantes. La primera “surgió entonces, en ambientes suburbanos a través de músicos

independientes con la intención de reformular con estilo propio - con mezclas de rap, ska, rock, reggae” (Marín, 2013), el fenómeno se consolidaba como neo cumbia liderado por Chico Trujillo y dando cabida a nuevas bandas Como Banda conmoción, Villa Cariño, Juana Fe entre otros ya consolidados. Por otro lado, la otra ola musical se gesta como una “revolución de la música chilena, nuevos artistas, nuevos estilos, música joven y fresca que llegó a inundar en sus inicios las tocatas universitarias y luego, más adelante, bares y escenarios de la escena independiente”, (Hernández, 2014) la que está conformada con artistas como Camila Moreno, Manuel García, Gepe, Pedro Piedra, Denver entre otros. Esta corriente es conocida como neo folk chileno.

Muchas de estas bandas ya se han consolidado dentro de la escena y nuevas bandas han surgido con el paso del tiempo, respaldados por la ley de fomento a la música nacional, promulgada el año 2015 la cual obliga a las radios locales, a emitir 20% de su parrilla programática a la música chilena, otorgándoles una plataforma de difusión amparada por la ley. Sin embargo en la actualidad se percibe una nueva ola musical, donde muchas bandas han empezado a sonar paulatinamente en eventos, los cuales se han vuelto cada vez más frecuentes y más masivos. De esta manera nos interesa conocer la escena rock emergente santiaguina, a modo de entender en que se encuentran los procesos de producción y distribución musical emergentes o underground en la actualidad, además de conocer sus percepciones sobre algunas temáticas relativas a los procesos culturales de esta índole.

En relación a la escena rock emergente, podemos mencionar que esta se gesta durante el año 2015, con producciones musicales de bandas como Niños del Cerro, Adelaida, Tus Amigos Nuevos, Medio Hermano, Patio Solar, entre otras, estas bandas han sido impulsadas mediante la creación y difusión de canciones u LP (álbumes), donde todas han realizado un trabajo autogestionado, mientras que también se han apoyado mediante el trabajo en conjunto con algunos sellos discográficos independientes o underground, tales como Uva Robot, Piloto y Algo Records. Otro de los pilares fundamental para el desarrollo de esta escena, han sido organizaciones como, Sideral, Safari Colectivo, Levantado Polvo y Huracán. Organizaciones que buscan el potenciar la exposición musical de estas bandas, mediante festivales, que se organizan en la ciudad de Santiago. La escena se desarrolla principalmente en lugares como, Centro Cultural Rojas Magallanes, Centro de Eventos el Cerro y Bar Loreto.

A la fecha, la producción artística de la escena ha ido incrementando, son más las personas que han tomado la iniciativa para desarrollar sus proyectos musicales, presentados de manera virtual, mediante el uso de distintas plataformas como Spotify, BandCamp, YouTube o la descarga gratuita, y tocando de forma directa en los lugares ya especificados u otros.

2. 3. Producción e industria cultural en Chile

Un largo camino hay al recorrer la historia de la industria cultural. Desde su gestación por el año 1945 hasta la fecha este concepto se ha logrado ver plasmado en diferentes localidades y bajo diferentes contextos, aunque no exento de cambios y transformaciones. Ante esto y dentro de la perspectiva musical, nos surgen algunas interrogantes ¿En qué está la industria cultural en la actualidad? Más específicamente, ¿Dónde está la industria cultural hoy en Chile? ¿Cómo afecta esto a la producción musical local? Durante los últimos quince años la Música Chilena ha logrado ser reconocida en el mundo como un movimiento artístico fresco y novedoso, generado en su gran mayoría desde el sector independiente. (OPC, 2016; 5) Sin embargo, esta imagen ha sido fruto de un contexto de cambios, donde la industria cultural y la producción y difusión musical de bandas han sido actores claves.

Para entender estos cambios hemos de considerar que a nivel mundial y recién desde el 2014 han ocurrido dos cambios importantes: Primeramente, el crecimiento de los ingresos ligados a la venta de producciones musicales, esto debido a la explosión en el consumo de música a nivel mundial, y por otra parte, que por primera vez existe un aumento en los ingresos por música digital por sobre el formato físico, siendo el 45% de los ingresos globales provenientes del formato digital. (IFPI, 2016).

Para enmarcarse en un contexto, durante la década de los 90 el formato físico era casi el único medio por donde adquirir música, y por eso la industria generó ganancias tremendas, ya que reeditaron discos los cuales no se tenían que producir, o grabar lo que hizo que las ventas alrededor del mundo fueran de carácter masivo. “Con el CD se empieza a caer en un terreno nuevo de fascinación. La industria vuelve a duplicar o a triplicar sus cifras de venta, porque no solamente sigue vendiendo lo nuevo en el formato CD, si no que vienen las reediciones de catálogos. Entonces empieza a ganar mucha plata con álbumes en los que ya no inviertes en publicidad, ni en marketing ni en grabación” (Maira, 2014; 41). Sin embargo, esto cambiaría durante la siguiente década puesto que la era del CD llegaría a su fin, donde se desarrolló una lucha insostenible contra la piratería y la venta de productos digitales. “los tipos empiezan a ganar bonos de 300 mil dólares a fin de año, 13 sueldos, 14 sueldos (...) había demasiado dinero dando vueltas y nadie quiso trabajar mirando al escenario que se estaba formando con las nuevas tecnologías” (Maira, 2014; 42) Con el surgimiento del MP3 y los discos piratas, la prohibición se tornó el estandarte de las productoras, en vez de adaptarse a los nuevos mecanismos de consumo. En Chile la SCD creó una publicidad llamada “no mates la música” el cual consistía en “recordar” el delito del mal uso de propiedad intelectual.

Ante esto se fragmenta la industria pues el disco deja de generar ingresos. Jaime Pino detalla que la industria de la música en el país ha tenido una fragmentación profunda, el cual se gesta luego de la década del 2000, esta ruptura tiene relación con la crisis de la industria en relación a la digitalización de la música. Como respuesta a esto nace el Fondo de la Música, pero al mismo tiempo la industria se ramifica y opera en 3 esferas. Es así cómo podemos identificar una industria vinculada a las licencias (derechos de autor), industria de la música en vivo (producción de conciertos, giras, espectáculos) lo que encuentra su ganancia con la venta de entradas y finalmente la industria asociada a las discográficas, lo que guarda relación con la venta de discos. (Pino, 2006; 12)

Ya a principios del año 2010 las cifras demostraban que la lucha estaba más que pérdida. En un 167% aumentaron las ventas digitales en el período 2011-2014 y por otro lado 41% disminuyeron las ventas en formato CD (Anuario Cultura y Tiempo Libre, 2014. INE en base a IFPI Chile). Esto se vio reflejado en el estatus que entregaba la industria a los artistas, pues ante la cantidad de discos vendidos se entregan reconocimientos que han perdido peso a través del tiempo. Antes el disco de oro se celebraba al alcanzar las 10 mil copias vendidas pero la realidad hizo que en 2006 la asociación de productores discográficos (IFPI) acordara reducir la medida a 7500 copias. La tendencia a la baja los obligó nuevamente a reducirla en 2010 y fijarla en 5mil. (Maira, 2014; 45)

En relación a la producción musical en Chile, Pino describe la preponderancia que toman los sellos musicales, en relación al desarrollo de la música, de esta forma podemos encontrar Sellos Mayors y Sellos Indies, los que diferencian en cantidad de distribución de productos musical, pese a ello se pueden identificar los Sellos Independientes, que en su mayoría trabajan mediante la autogestión y con bandas ligadas a la escena underground. (Pino, 2006; 14)

Una vez que muchos de los grandes sellos quebraron o fueron absorbidos por otros sellos, los sellos independientes se tomaron la producción musical. Estos sellos se han levantado con propuestas más micro, todos en su mayoría en Santiago, es por esto mismo que este estudio solo contará con bandas de la región, ya que según el Servicios de Impuestos Internos, el número de sellos aumentó en un 96% durante el período 2012-2015, siendo 161 de estos en la región Metropolitana, seguido de la región de Valparaíso con 11 y la del Biobío con 9 sellos discográficos. (Directorio de Agentes de la Música, 2016, CNCA)

Desde otra perspectiva, algunos autores como Carlos Ossa, en Díaz y Montes (2014) sostienen que el Estado se ha transformado en el principal productor de industria cultural a nivel país. Desde ahí que se le otorga una posición de poder, ya que el Estado propagó la cultura desde un punto de vista, el cual puede ser manipulado para crear definiciones simbólicas que favorezcan su estrategia. Según señala Carlos Ossa se instaló un modelo de subsidio, el cual fue ampliamente discutido durante los años 90, donde se propuso la propagación de la cultura como una responsabilidad del estado. Es por esto que definiremos

según la perspectiva de los propios participantes de esta escena, donde ellos ven plasmada la industria el día de hoy, con el fin de describir como ellos la perciben o la ubican y su relación o rol para con el estado, después de todas estas transformaciones históricas que ha vivido y su adaptación al contexto chileno.

3. Estado del Arte

Los estudios previamente realizados sobre algunas de las temáticas de esta investigación, serán expuestos con la finalidad de demostrar el avance de los estudios en torno a la música, su creación y como esta se mueve dentro de las diferentes localidades.

3. 1. Globalización y Música.

Para entender los cambios sobre la globalización y la música Richard Letts, en el año 2003 realiza un estudio en cinco países del mundo para desarrollar las características que el proceso de la globalización ha tenido en estos. El estudio es realizado en Australia, Alemania, Nigeria, Filipinas y Uruguay.

En primera instancia, el autor nos plantea que la música popular internacional es consumida y reproducida en todos los países, exceptuando Nigeria y Uruguay. Países donde la música pop extranjera no encaja con facilidad, pese a ello el consumo de música está orientado a lo autóctono. Es por ello que se comienzan a generar nuevas mixturas musicales, las que mezclan elementos del pop internacional y elementos autóctonos (Letts, 2003). En segunda instancia, se realiza un análisis en relación a la industria de la grabación presente en estos países, la cual se encuentra activa en todos ellos a excepción de Nigeria, ya que la industria no perduró en los años 90's, debido al gran número de piratería en el comercio. Mientras que en los otros países, estas continúan realizando sus producciones, además de difundir la música popular, alterando y homogeneizando los gustos. Pese a esto la industria significa un gran aporte a algunos músicos, pero se ven perjudicados por la explotación de la industria. Finalmente el autor, realiza un análisis sobre la programación en las radios, sobre las cuotas de contenido local. En lo que destaca Nigeria con una cuota de 80% de música local en sus radios, contrastado con un 20% o 25%, de países como Uruguay o Australia, mientras que Alemania no cuenta con una ley sobre esto. El autor resalta el caso de Nigeria, por el apoyo que se le otorga a la creación local, pese que los aspectos autóctonos tradicionales en la música, se han ido olvidando con el tiempo, y las lógicas industriales han terminado por coartar la creación de los artistas locales. De esta manera se concluye reflexionando, que el proceso de la globalización es percibido por todo el mundo, ya sea en menor o mayor grado, y que está acompañado de forma directa por los efectos de la tecnología en la sociedad. A esto le

atribuye un carácter positivo, pues se potencia la recepción y distribución a nivel global de la música, además de la facilidad para producir música, pues una máquina ahora puede hacer el trabajo de un músico, y finalmente resaltando la facilidad de movilidad poblacional que hay en el mundo, ya sea por razones turísticas, migrantes o de refugiados, ya que produce cambio cultural (Letts, 2003)

3. 2. Sociología de la música

Para el caso de Chile la música como fenómeno cultural ha sido poco estudiada y muy pocos investigadores se adhieren a esta materia como objeto de estudio, sin embargo la música es un objeto interesante pues constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce (Hormigos, 2012)

La música se ha creado desde las primeras aglomeraciones de personas, considerando las primeras tribus que ya tenían rituales rítmicos, cantos y danzas como expresiones de religión y cultura, con el paso del tiempo este fenómeno ha sido constante, sin embargo, a través de la historia podemos entenderlo como un fenómeno que se ha vuelto relevante y diverso, de la misma manera en que la sociedad también se ha vuelto más diversa y compleja. Desde el análisis sociológico podemos afirmar que la experiencia musical genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social. “Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido”. (Hormigos, 2012. P.76). De esta manera la investigación pretende analizar estos aspectos extra musicales tales como el simbolismo, la valoración, el contexto, etc.

El interés de la música para esta investigación tiene sin duda que ver con lo social, la música ha estado presente durante casi toda la historia del hombre siendo inherente a ella e independiente del lugar geográfico. La música ha existido y existirá siempre. Socialmente hablando la música tiene una función, en este caso con la diversificación y complejización

de todas las esferas de la vida, la música ha pasado de ser no solo una fuente de entretenimiento, sino que algo mucho más complejo “En la mayoría de las culturas, la música se emplea no solo en el entretenimiento y el cortejo, sino como un componente esencial del ritual, a menudo marcando transiciones entre las diferentes etapas de la vida, desde la adolescencia hasta la adultez, así como eventos consecuentes como rituales funerarios y festivales de temporada”. (Cross y Morley, 2008; 66)

Los movimientos musicales poseen características interesantes para la sociología, ya que genera características implícitas entre los oyentes que la escuchan, como por ejemplo, la fuerte cohesión que se produce entre las personas que disfrutan del mismo tipo de música, ya que su lírica o estilo musical posee un fuerte contenido de información emocional, lo cual se transmite a un grupo masivo de personas vinculando a estos mismos de manera implícita con un mensaje o una melodía. Esta conexión para algunos autores proviene desde el comienzo de la vida de una persona vinculándolo incluso con la relación maternal de un recién nacido y su madre, “fortalece los lazos emocionales entre la madre y el bebé, y practica la extracción de la información del habla de los componentes musicales de la conversación, como las vocales, las inflexiones y las pistas de tono cultivadas en algunos idiomas orientales” (Cross y Morley, 2008; 64).

Con esto tratamos de exponer lo importante que es el fenómeno de la música y por qué merece ser estudiado, ya que está ligado a lo social y a una infinidad de aristas que lo hacen un término complejo e interesante. Si hemos de considerar que hace muchísimo tiempo el hombre moderno “en Europa estaba fabricando tubos musicales de los huesos de las aves hace al menos 36,000 años” (Cross and Morley, 2008; 77) hoy en día la música sigue vigente como objeto de estudio sociológico, esto da fe de que la música es algo que nos sobrepasa y merece ser estudiado con el mayor interés posible.

3. 3. Creación musical y autogestión

Francisca Culaciati periodista realizó una tesis en el año 2013, en la que se expone la escena musical chilena y su ligamiento con la autogestión. En su texto, la autora expone el caso de tres sellos que han nacido desde un orgánica autogestionada, y que hoy en día poseen un catálogo con varias bandas. Estos sellos son, -Algo Records, -Quemasucabeza y -Cápsula Discos, quienes han tenido una larga batalla con la industria de la música, la cual cubre un 90% de la creación musical chilena. Pese a existir esta confrontación de cómo “vender” la música, estos sellos se han establecido en el circuito musical chileno, generando su renombre y desarrollándose como vías confiables para el desarrollo musical de los artistas locales.

Otra forma de autogestión expuesta en el texto, se encuentra vinculado con la digitalización de la música y el traspaso de esta por medios virtuales. La autora destaca a “Myspace” como espacio para escuchar música gratis, además de permitirles a los artistas llegar de forma más sencilla a cualquier lugar.

Frente a estas dinámicas, Culaciati desarrolla el concepto de “Netlabels”, el que se establece como denominación a los “sellos independientes que tienen su base en Internet, de los que se pueden descargar discos de forma gratuita” (Culaciati, 2013;6) Esto resalta la importancia de las dinámicas virtuales, en relación al desarrollo de la reproducción artística musical, ya que ahora “lo importante no es vender discos, sino moverse dentro de los distintos escenarios y crear canciones que tengan gran impacto en la gente. Ya no hay que ser de un sello, lo importante es tener pasión por la música, hacer música y luchar por ello” (Culaciati, 2013; 6)

3. 4. Juventud y Autogestión

En relación a las temáticas ligadas a juventud y autogestión, encontramos el caso de un grupo de jóvenes en la Provincia de Salta (Noroeste de Argentina), que a partir del año 2006 toma la iniciativa de generar espacios culturales, esto en respuesta a la falta de espacios donde la diversidad y la tolerancia fueran una característica principal. Según la autora es producto de la “distinción entre Arte alto o de élite y el Arte popular, es un mecanismo de diferenciación desde el cual también se conformaría la “identidad” de los artistas y los jóvenes” (Zaffaroni, 2011; 20). La autora agrega que esta problemática, tiene una raíz en los procesos de “colonización” de América Latina, en el querer erradicar la barbarie y el atraso por la civilización y el progreso, en resumen estos hechos han provocado que un grupo de personas no pueda acceder a la cultura y los espacios de igual manera.

Por lo planteado anteriormente a lo largo de los años, este movimiento juvenil es llamado como “Centro Cultural Alpargatas”. Según la autora este sitio tiene como principal característica ser un ejemplo de resistencia a cómo se construye normalmente el accionar colectivo en la sociedad, de este modo el caso de estos jóvenes se transforma en alternativa viva frente al aplastante paso del progreso por sobre las sociedades latinoamericanas, logrando el generar un ensamble de diversidad y multiculturalidad, un espacio donde las distintas artes pueden relacionarse, al igual que distintas personas puedan llegar e integrarse de manera libre y satisfactoria. En la organización del colectivo Alpargatas, nos encontramos con un grupo de jóvenes que se mueve por un motor cultural y pacífico, que no busca la confrontación con los círculos de poder, ni con la política de turno, sino más bien un pensar consentido, basado principalmente en el compartir y en el

generar una reciprocidad entre los actores que componen una sociedad. De este modo podemos finalizar diciendo que “este grupo de jóvenes parece haber escapado del concepto trampa de la globalización y sus consecuencias que se evidencian en las narrativas político-culturales y de ciudadanía que representan el deslumbramiento del campo cultural por la hegemonía económica que se erige como episteme.” (Zaffaroni, 2011; 27)

3. 5. Cultura juvenil chilena

En primer lugar, para desarrollar la cultura juvenil chilena, es necesario una definición de cultura. Para ello se tomará la definición realizada por UNESCO, la cual propone que “la cultura debe ser considerada [como] el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.” (UNESCO, 2002; 4) Esta definición de cultura, abarca todos los elementos que puedan ser desarrollados en una sociedad y que se encuentran en conexión directa con el desarrollo de la identidad juvenil. Actualmente en el mundo no existe una cultura única o aislada de las demás, pues “a pesar de ser una práctica social relacionada a los sujetos, hoy esta práctica se da relacionada en un proceso globalizado, que modifica sustancialmente la forma de las prácticas sociales.” (Ramírez, 2008). Esto se encuentra relacionado con el auge de las telecomunicaciones, debido a que han transformado en su totalidad el panorama en que las sociedades se enfrentan al mundo, a su cultura y a las culturas extranjeras, generando un gran impacto en la concepción de la cultura de los jóvenes, debido a que ellos también se encuentran constantemente expuestos al mundo. Hoy en día con el avance de las tecnologías, los celulares se han vuelto herramientas que permiten observar una realidad a miles de kilómetros con un solo toque, lo que permite que jóvenes de todo el mundo puedan adherir nuevas prácticas en sus contextos determinados.

Los procesos de intercambio cultural se han readaptado a la par de los procesos económicos del mundo, debido a la expansión del capitalismo neoliberal en gran parte del mundo. La cultura se ha ido transfiriendo o imponiendo en distintos lugares. Esto es ejemplificado en la llegada de los “malls” o centros comerciales a gran escala, los que no solo han transportado la cultura de otro país a otro, sino que han eliminado los intercambios comerciales de la microeconomía, es de este modo que “la cultura ha pasado a ser un fetiche, una mercancía y/o en un estilo de vida, que los medios intentan plasmar a la ambición de los sujetos.” (Ramírez, 2008; 84).

La expiación del modelo económico, se ha traducido en transformaciones totales para la sociedad chilena, lo cual se ha expresado en los años gradualmente. De los

elementos más significativos, se destaca la individualidad con que las personas se relacionan en su cotidianidad. Esto en el desarrollo de la cultura juvenil, genera que “cada cual busca los temas que son de su interés, y se identifica con ellos, creando sus propias prácticas sociales, su propia cultura, que se construye por elementos que son adquiridos y buscados” (Ramírez, 2008; 85), esta distinción de gustos e intereses que puedan existir entre los jóvenes, se traduce en la constante formación de distintos grupos, que van readaptando sus prácticas en función de otro, ya sea en materia de vestuario, arte, deporte, ideología, entre otros, por este motivo es que los jóvenes se subdividen en distintas agrupaciones u organizaciones, ya sea de carácter formal o informal. Es así como “las manifestaciones de las prácticas sociales de los jóvenes, por lo general no son una sola forma de expresar esa «cultura juvenil», sino que es un híbrido cultural, que utilizan los jóvenes en búsqueda de su propia identidad” (Ramírez, 2008; 87), es así como la “manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresadas en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo”. (Feixa, 1995)

En el desarrollo de la identidad de este “híbrido cultural” que es la juventud, se debe hacer mención al capital cultural que los jóvenes poseen en sus contextos gestacionales. Modesto Gayo en su artículo *La Teoría del Capital Cultural y la Participación Cultural de los Jóvenes. El caso chileno como ejemplo*, deja en claro que “si bien la acumulación de capital cultural está asociada a una mayor intensidad participativa de los jóvenes, los mayores grados de activismo cultural sólo se alcanzan cuando los recursos económicos son también elevados, muy probablemente por el costo que involucra un comportamiento de este tipo. En otras palabras, la cultura exige recursos de los que las personas disponen de manera desigual”. (Gayo, 2013; 167) De esta forma se puede determinar, que el acceso a la cultura se encuentra determinado por el nivel de capital cultural que un joven o un grupo de estos posea, de este modo no se genera solamente una desigualdad a nivel de acceso a la cultura, sino que además se generara una desigualdad al momento de buscar identidades como jóvenes. Cabe destacar que el avance de las comunicaciones, como ya se mencionó anteriormente, juega un rol fundamental en este periodo, además de facilitar el acceso a la cultura de forma “equitativa”, pero este acceso se ve mermado, debido a que las bases de interés cultural no serán las mismas, ya sea a nivel familiar, educacional o con el grupo de pares, es así como “la juventud es un momento de la vida probablemente tan estructurado socioeconómicamente como cualquier otro. No cabe duda de que se trata de un período en el que las personas adoptan decisiones muy importantes”. (Gayo, 2013; 168)

Por lo expuesto anteriormente podemos concluir, que los proceso de construcción de identidad juvenil, están supeditados ante los procesos socioeconómicos del modelo capitalista neoliberal actual, frente a esta realidad los jóvenes adoptan distintas posturas para poder cumplir con el desarrollo total de su identidad, con el propósito de realizar sus actuaciones culturales de forma satisfactoria. En este contexto es como los jóvenes toman

diferentes posturas frente a su realidad cultural, ya sea siguiendo el modelo, luchando contra él o buscando alternativas para el desarrollo de sus actividad, sin salirse del modelo, aprovechando las herramientas que este les otorga y utilizándolas a su favor. Finalmente “las personas se adhieren a una cultura parental y/o a la cultura de un sistema educacional seleccionado, donde los padres-tutores tratan de inculcar sus creencias y prácticas a los hijos, y éstos van absorbiendo la cultura que les van poniendo enfrente” (Ramírez, 2008), esto se traduce en el motor principal para la sociedad y el funcionamiento de sus organismos, pero a su vez este puede ser el momento preciso en que los jóvenes, son capaces de generar un movimiento el cual pueda derrocar estas prácticas culturales.

4. Problematicación

Bajo los parámetros de globalización y efectos del avance tecnológico, muchas esferas de la vida cotidiana se han ido transformado adaptándose a los contextos socioculturales específicos de cada región. La música no ha sido la excepción ya que no solo se ha modificado el cómo se escucha música, sino que también se han transformado los procesos de producción y difusión musical. Para el caso de la música existen varios procesos a considerar, primeramente cuando se habla de un producto cultural su gestación y expansión dependen siempre de los medios económicos con los cuales se dispone, sin embargo existen otros procesos que determinan o influyen al desarrollo y difusión musical. La industria cultural surge como principal factor a considerar a la hora de hablar de distribución y producción musical, ya que la industria ha sido capaz de moldear el desarrollo y propagación de la música a niveles globales durante las últimas décadas. Tal como describe Adorno y Horkheimer (1988) en su texto *La dialéctica de la ilustración*, la industria cultural en sus inicios emerge como un fenómeno que generó grandes diferencias entre la relación de producción artística y su masificación, puesto que no solo cerró oportunidades a los artistas emergentes, sino que también generó obstáculos para la propagación de sus productos culturales. Si bien la industria cultural logra propagar de manera eficiente algunos productos, la oferta cultural se rige en su mayoría bajo la dinámica del mercado. Es por ello que se genera una brecha sociocultural entre los que tienen el capital para acceder al mercado de la cultura y quienes no pueden acceder a esta.

Según la teoría crítica, este fenómeno genera obstáculos no sólo para los consumidores, sino que también a las bandas interesadas en la masificación de sus productos musicales, puesto que se ven en la obligación de generar sus propios recursos de propagación y difusión. Aquello se puede constatar hoy en día en el uso de las tecnologías “libres”, como canales de YouTube, Bandcamp y Facebook, entre otras plataformas de

carácter virtual y masivo. Este cambio de la cultura hacia lo digital, ha reconfigurado el consumo cultural y a la misma industria cultural, teniendo que reformarse ante una mayor diversidad y mejor acceso ante las plataformas virtuales.

Pese a lo anteriormente mencionado, se conocerá si la escena a describir se rige por los parámetros de la comercialización que ofrece la industria cultural, y de que manera gestiona sus prácticas dándole cabida al uso de redes para su beneficio. Para la mayoría de los grupos emergentes, la autogestión funciona como el motor principal de desarrollo de la escena, la que busca expandir y dar a conocer un producto cultural, más que obtener una ganancia que derive de aquello. Por otro lado se buscará comprender hasta qué punto puede llegar a influir la industria cultural, (si es que esta lo hace) y de qué manera se crean estrategias de producción y difusión que salgan de la esfera del mercado.

La construcción de la actual escena rock emergente en nuestro país, es a partir de la seguidilla de eventos masivos que convoca el arsenal de bandas identificadas bajo la característica “Rock emergente”, además de un sin número de reconocimientos en revistas especializadas de música, tanto nacionales como internacionales como The Noise, ZdeO (Zona de Obras, Revista de Culturas Contemporáneas de España y Latinoamérica) y la página especializada de música Sonido Perfecto. Adicionalmente, sirve poner el énfasis en las bandas que componen esta escena: Amarga Marga, Medio Hermano, Adelaida, Niños del Cerro, Tus Amigos Nuevos, Siempre Lluve al Atardecer, Paracaidistas, El Cómodo Silencio de los que Hablan Poco, La Ciencia Simple, entre otras. Todas estas bandas están unificadas bajo la característica emergente, desarrollándose en la Región Metropolitana específicamente en Santiago, donde realizan sus actividades de forma regular. Al ser un número importante de bandas, estas se han presentado muchas veces en torno a colectivos que se organizan para la realización de eventos, donde las agrupaciones se han podido dar a conocer.

Para efectos de esta investigación nos centraremos en 3 colectivos, además de algunas bandas involucradas considerando que todas estas agrupaciones utilizan la autogestión como fuente primaria para la realización de estas actividades y a su vez porque han sido primerizas en masificar estas bandas y este tipo de eventos. En estos últimos se ha logrado reunir a un vasto grupo de bandas que son de gusto masivo haciendo que el número de eventos vaya en aumento; y perfeccionando y llamando la atención de más personas con el paso del tiempo.

La investigación busca describir esta escena en relación a la producción y difusión musical, además de especificar los mecanismos de autogestión, que las bandas y organizadores de los eventos utilizan para el desarrollo de la escena. Para esto se realizaron entrevistas en semiestructuradas a los organizadores de estos eventos: Sideral y Levantando Polvo, con la finalidad de conocer la logística e idea central de cómo se llevan a cabo estos eventos mediante la autogestión. Adicional a esto se realizaron entrevistas a

miembros de las bandas que componen la escena, para comprender los significados que estos le otorgan a la industria cultura y al rol del Estado de Chile, como entidades que funcionan de manera directa con el desarrollo cultura y las artes.

Ante esto queremos saber, **¿De qué manera la escena rock emergente desarrolla prácticas de producción y difusión musical en Santiago de Chile?**

4. Justificación

La investigación tendrá relevancia en el desarrollo de las ciencias sociales, en especial de la sociología de la cultura, al generar conocimiento científico sobre la gestación de la producción y el consumo cultural (musical) a nivel local, las formas de organización que tienen tanto bandas como grupos organizadores, además de conocer sus percepciones acerca de las problemáticas actuales en el desarrollo de la esfera musical. De este modo los resultados de esta investigación se constituirán como un avance al desarrollo de la sociología actual, tras el situar a una escena artística juvenil santiaguina como objeto de análisis. Con esto tratamos de exponer lo importante que es el fenómeno de la música y por qué merece ser estudiado, ya que está ligado a lo social y a una infinidad de aristas que lo hacen un término complejo e interesante. Si hemos de considerar que hace muchísimo tiempo el hombre moderno “en Europa estaba fabricando tubos musicales de los huesos de las aves hace al menos 36,000 años” (Cross and Morley, 2008; 77) hoy en día la música sigue vigente como objeto de estudio sociológico, esto da fe de que la música es algo que nos sobrepasa y merece ser estudiado con el mayor interés posible.

La construcción y desarrollo de esta investigación tendrá relevancia para la sociología de la cultura y juventud, en especial de la música, en la cual, hay una escasa producción de documentos actuales por parte de los investigadores o sociólogos, con excepción de la historia musical ligada al folklore o la relativa a movimientos sociales o memoria, del cual existe mucho material, por esto mismo esta investigación se torna aún más relevante. Adicional a esto la investigación busca poner sobre la palestra el tema de la difusión y el acceso a la cultura, con la finalidad de entender las dinámicas sociales que giran en torno a la música del Chile de hoy, y de este modo proponer la creación de políticas públicas culturales para el desarrollo del arte en nuestro país. Debido a que las políticas culturales actuales en Chile tienen por objetivo el potenciar la creación artística, pero con parámetros que resultan dificultosos al desarrollo de la escena rock emergente, ya que las políticas públicas culturales, están compuestas en su mayoría en el marco de rescatar la raíz folclórica chilena, dejando de lado las vertientes de creación “alternativa” o vanguardistas, además de financiar la construcción artística pero desde una vertiente fuertemente ligada a

la industria cultural, lo que dificulta el diálogo con los grupos desligados de los parámetros mercantilizadores del arte. (Fondos de Cultura, 2017)

5. OBJETIVOS

Objetivo General:

Describir la actual escena rock emergente santiaguina, considerando sus prácticas y estrategias para el desarrollo de su producción y difusión musical.

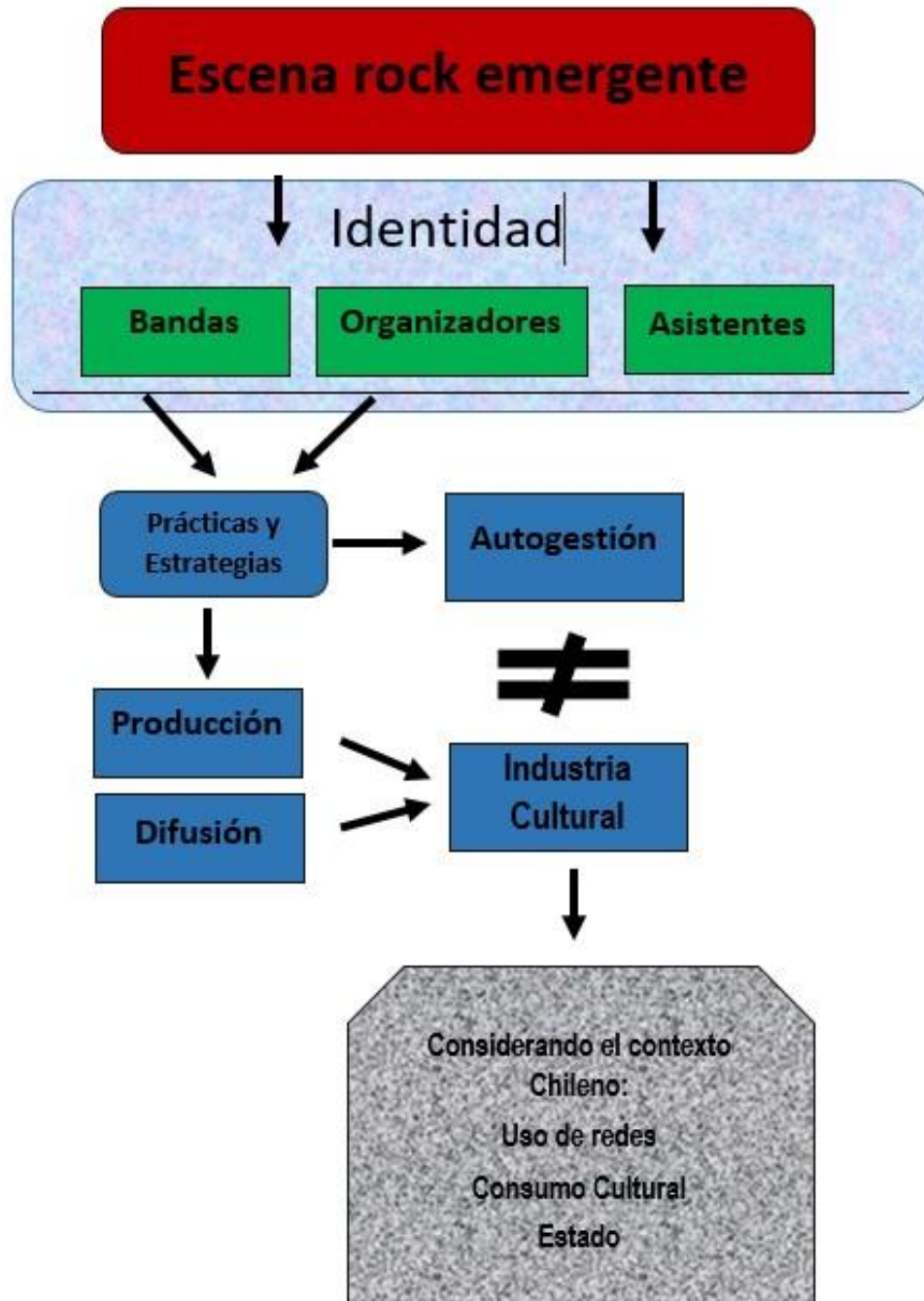
Objetivos específicos:

- Comprender los significados que los miembros de la actual escena rock emergente santiaguina, les otorgan a la industria cultural, autogestión y al rol del Estado.
- Especificar las prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena rock emergente santiaguina.
- Relacionar los conceptos de identidad y consumo cultural, con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina.

6. Marco Teórico

Para cumplir con los objetivos propuestos en esta investigación se hace necesario elaborar una definición conceptual de todos los elementos a considerar dentro de las escenas musicales a nivel local. Primeramente se hará una introducción sobre producción y difusión para después llegar a la temática de la industria cultural, lo que hará comprender su relevancia dentro del mundo de la producción y difusión de medios culturales, además de llevarla al contexto local, ya que la industria cultural no es una, sino que adapta, o se ve reflejada en distintas formas según el contexto social donde se investigue. Posteriormente se hará mención sobre el consumo y autogestión, los cuales se vincula a los objetivos específicos, para finalmente entender de qué manera los conceptos de juventud y rock, tiene un carácter relevante para la descripción de la escena (ver cuadro 1). Finalmente, se abordara la obra de Weber “Economía y sociedad” donde en uno de sus apartados, nos otorgó aproximaciones para la comprensión de los procesos culturales, siendo estos últimos entendidos como sistemas de valores, los cuales deben ser interpretados considerando los significados propios que le asignan los sujetos al mismo.

De esta manera el actor social se sitúa bajo un contexto, interpretando según sus propios valores su entorno, siendo esta la dinámica o el núcleo de las ciencias sociales y humanas. Si estos valores se repiten en algún fenómeno social, o se ordenan bajo algún tipo de regularidad se definen como tipos ideales, los cuales sirven para incrementar la precisión metodológica, ya que sirven para generar características formales con las cuales es posible articular sistemas de leyes generales. Según Weber (2002) es imposible referirse a sistemas colectivos de valores sin entender el conjunto de normas contextuales que un fenómeno trae consigo, es decir que mediante la comprensión interpretativa se puede entender un fenómeno mientras se consideren objetivamente los sistemas de valores que trae consigo aquella formación histórica.



Fuente: Cuadro 1, Elaboración propia.

6. 1. Difusión y Producción musical

Dos de los conceptos claves a desarrollar son la producción y difusión musical, conceptos que están unidos y que han tenido grandes cambios en la historia del arte. Debemos entender en primera instancia que la producción artística, nace como una necesidad humana de expresarse según su contexto determinado, ya sea para cultos religiosos, fiestas de distintas ídoles o simplemente expresión de algo en concreto, a partir de esta producción, es que se comienza a desarrollar la difusión, la cual es sus comienzos es precaria y solo estaba ejecutada por los mismos creadores, esto va cambiando en la historia mediante el ordenamiento de la música como tal, de esta manera cada sonido tiene una nota y comienza a ordenarse en partituras, las cuales se convierten en la base fundamental para poder interpretar una melodía determinada. (Duran, 2015)

En la precariedad que se configura la música, es que músicos comienzan a tener una relación directa con los mecenas, los que se constituyen como personas de alto poder económico, que financian de forma que el artista pueda producir y difundir su música. De esta manera, “La música va rápidamente encaminándose hacia el mundo de la propiedad privada, de la mano de la burguesía éste concepto será defendido y llevado a cabo en cada ámbito del quehacer humano.” (Duran, 2015; 22)

De esta manera las lógicas en torno al arte y en específico la música, comienzan a cambiar, de modo que “Uno de los primeros acontecimientos relevantes en el paulatino ingreso de la música al sistema de intercambio comercial, se producirá cuando se instaure la idea de un concierto privado y pagado.” (Duran, 2015; 18) Acción que genera una desigualdad entre las personas que habitan en un contexto determinado, solo algunos tienen la posibilidad de oír música, debido que se debe de pagar por este, por ello, es que la privatización del arte comienza a gestarse y por ende la difusión de este se vuelve parte de una elite, excluyendo así al grueso de la población.

La configuración de un arte excluyente, es un hecho que se desarrolla en la historia de forma constante y exponencial, pese a ello, los mecanismos de producción musical comienzan a masificarse, tras la invención en 1880 del fonógrafo, primer aparato para reproducir musical de manera independiente, es que la música se comienza a masificar y es escuchada por las personas de manera más sencilla. Seguido a esto, es en 1907 que se comienzan a usar las ondas de radio para poder llegar a los hogares de todas las personas. (Duran, 2015) Es por medio de estas dos invenciones, que el mundo tiene un vuelco importantísimo, debido que el escuchar música no se contempla como un acto propio de la elite, si no que ahora al masificarse los mecanismos de reproducción, las personas pueden optar por escuchar música en sus hogares y de forma libre, con el paso de los años las tecnologías mejoraran y con ello los productos disminuirán su valor comercial, lo que permitirá que más personas puedan optar por estos aparatos.

Son estos dos aparatos, los que se constituyen como los mecanismos de difusión musical más trasgresores, gracias a ellos, se comienzan a gestar dinámicas musicales masivas. De esta manera, “se dará el paso mayor a la creación de grandes audiencias y se creará un nuevo segmento en la sociedad como es la juventud, transformación no sólo sociológica sino también fuertemente económica ya que, a raíz de ésta, se formará toda una ciencia específica en torno al consumo juvenil, gestando de esta manera una sociedad de masas, situación que vendría a revolucionar los mercados musicales.” (Duran, 2015; 8)

Mediante lo expresado, es que el autor expone seis etapas históricas de la producción y difusión musical. (Duran, 2015)

1. Industria de la música popular (pre era digital)
2. Tecnología de Audio digital (DAT)
3. Mp3, archivos de audio digital y redes
4. La democratización en el acceso a la información y a la difusión de la música.
5. Reinención de la industria en tiempos de transformaciones
6. La nueva relación de los músicos con los instrumentos, la música y la computación.

En medio de este mundo globalizado, en donde la información fluye de un lado a otro de forma inmediata y constante, es que la industria ha tenido que ir adaptándose, enfrentando diversas problemáticas. Especialmente la crisis que se genera en la industria, luego de que el formato físico pase a ser substituido por un formato digital, ante esta dinámica global, es que la industria para seguir generando ganancias crea los derechos de autor, los cuales “permiten establecer una relación de propiedad entre el creador y su obra, y favorecen la producción y difusión de tales obras en términos de mercado.” (Farías, Palominos y Utreras, 2009; 26)

Respecto al caso chileno, es que en el año 1987 se crea la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), organización que “administra licencias económicas que se transan entre los autores y las instancias propias de la distribución y recepción de las creaciones (las industrias culturales); en este sentido, la SCD se encarga de recolectar y distribuir la parte de los beneficios económicos que corresponde a los autores por concepto de reproducción pública de sus obras por los medios de comunicación (como la radio y la televisión) y otros espacios públicos (como por ejemplo, restaurantes, comercio y medios de transporte público).” (Farías, Palominos y Utreras, 2009; 27)

A su vez la SCD, no tan solo resguarda los derechos de los músicos inscritos en esta organización, sino que también se ha encargado de difundir por distintos medios y actividades la producción de las bandas que se asocian a esta identidad. De esta forma en 1993, se crea la primera sala SCD, espacio que busca difundir de forma directa la

producción musical, por medio de conciertos de bandas de forma directa, es por ello que “Durante los primeros años de la década del 2000 esta tarea se reforzó con la creación de dos salas más, que junto a la anterior se establecen como los espacios privilegiados no sólo para la ejecución musical, sino que también para el lanzamiento de publicaciones, producciones, seminarios, etc.” (Farías, Palominos y Utreras, 2009; 30)

Pese a estos esfuerzos por regular el mercado del arte, la piratería y el internet, se constituyen como problemáticas claves para el escenario de la industria. Esto se ha traducido en que “varios sellos discográficos han finalizado sus operaciones y otros tantos se enfocan sólo en el trabajo con artistas internacionales de mayor renombre, cerrándoles las puertas a los músicos nacionales. (Farías, Palominos y Utreras, 2009; 31)

Cabe destacar, que pese al desarrollo de esta crisis, que generó la desaparición de algunos sellos, hoy en día distintas agrupaciones nuevas, han comenzado a gestionarse para poder desarrollar nuevos sellos independientes, los que en su mayoría se autogestionan. Tal lo expone Guillermo Quiña, en su investigación, sobre la producción musical independiente en Buenos Aires, Argentina.

Dentro del contexto argentino, se debe hacer referencia a los músicos, ya que se encuentran gestionando su propia música o sellos discográficos que están realizando una difusión de la música en tiradas no mayores a las mil copias. Estos se logran constituir como “gestores culturales que administran espacios de música en vivo por sí mismos, en forma cooperativa o privada con muy pocos empleados, conciertos con desde cincuenta a trescientas personas de público y difusión centrada en emisoras radiales de corto alcance, blogs u otros sitios de internet y redes virtuales.” (Quiña, 2012; 283)

Es así como en el caso argentino, se genera una gran diferencia entre lo que el autor describe como “indies” y “majors”, “los primeros se encargaron de desarrollar, explorar y diversificar la oferta musical mientras los segundos reproducían a gran escala los productos musicales ya consagrados.” (Quiña, 2012; 283) Estas dos “entidades”, se componen como dos formas distintas de producir y difundir la música, o el arte en general. Es por ello que el autor establece una serie de conclusiones respecto estos dos.

En primera instancia hace relación a la dependencia que los indie tienen hacia los majors, debido que estos últimos son quienes pueden distribuir la producción musical a gran escala. Por otro lado el autor destaca, las diferencias que estos tienen a la hora de trabajar, debido que los indie son quienes difunden de forma directa la música y así los músicos quienes la producen, así estos se dividen el trabajo de forma equitativa, mientras que los majors, solo distribuyen la música y solo generan una relación estrictamente comercial con quienes se encuentran produciendo la música. Finalmente el autor destaca la dominación que ejercen los majors en el mercado de la música global, lo que genera una distinción de clases por el trabajo producido, mientras que los indie, como ya se mencionó,

desarrollan actividades en conjunto y de forma horizontal, de esta manera no se genera distinción de clases y se promueve una negación del producto artístico musical como algo netamente mercantil.

Esta última experiencia se asemeja de forma directa al caso de la escena rock emergente santiaguina, debido que la escena es la principal gestora de producción y difusión musical, las bandas y organizadores son quienes se encargan de este trabajo, junto a los sellos independientes. Esto se traduce en nuevas prácticas de producción y difusión, prácticas que antes se encontraban supeditadas ante la gestión de la misma industria cultural.

6. 2. Industria Cultural

Para entender el concepto de industria cultural, es necesario comprender el espíritu de la escuela de Frankfurt, escuela donde los teóricos desarrollaron una corriente de pensamiento que sería una de las más relevantes en la sociedad moderna. En el contexto de la segunda guerra mundial, se emancipan corrientes totalitarias, dominantes y excluyentes, para lo que la escuela responde con una propuesta crítica, que busca mediante el uso de la razón, una transformación emancipadora para el dominado, esta teoría es llamada teoría crítica.

Según uno de los propios participantes de la escuela, el espíritu de la teoría crítica la define como “la Teoría Crítica se había distinguido de la teoría social ‘tradicional en virtud de su habilidad para especificar aquellas potencialidades reales de una situación histórica concreta que pudieran fomentar los procesos de la emancipación humana y superar el dominio y la represión” (Berstein en González, 2002; 288). Esto es vital para comprender el carácter crítico con el que se observara el concepto de industria cultural, ya que ocupa la razón técnica e instrumental y con ello convierte al individuo en un ser constreñido y homogéneo.

La idea desarrollada en el texto de Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, nos servirá de base fundamental para el desarrollo del trabajo, es por ello que se explicara el concepto, junto sus principales características. La Industria Cultural, corresponde a una serie de características que ha sufrido la esfera del arte desde la modernidad, la palabra de “industria” calza de manera perfecta, pues este fenómeno busca la tecnificación, homogeneización, mercantilización y banalización del arte y la cultura. De esta manera se crean racionalidades de técnica y producción de un producto cultural, de la misma manera en que un auto se fabrica para las masas. Otro punto importante y quizás el gran problema que acarrea la industria cultural, es la idea de la homogeneización de la cultura, la cual, se centra en los gustos del consumidor, generando de este modo un sistema de producción que se enfoca en la venta del producto, tratando a la persona como masa, eliminando la idea del individuo y de los gustos particulares, para así encontrar a gustos

generales que de cierta forma pueda satisfacer a todos los consumidores. La misma industria genera un estudio en relación al consumidor, lo categoriza, lo investiga, lo conoce y mediante esto es capaz de dominarlo, de decirle que comprar, de darle un sentido monetario a un producto y restarle valor a otro producto, la misma industria genera divisiones sociales, mediante la creación y legitimación de productos para cada sector de la sociedad, productos para la clase alta, para la clase media y para la clase baja. Cuanto más sólidas se tornan las posiciones de la industria cultural, tanto más brutalmente puede obrar con las necesidades del consumidor, producirlas, guiarlas, disciplinarias, suprimir incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí ningún límite (Adorno y Horkheimer, 1988; 12)

La industria cultural destruye las libertades de las personas, como uno de los organismos más brutales que pueda existir, si bien es cierto que la industria genera un serie de beneficios, tales como la efectividad del acceso a un producto cultural, también genera problemáticas, pero esto no es evidenciable a simple vista, debido a que la industria genera cambios en las personas, en sus gustos y también en sus necesidades sin que estos se den cuenta. La industria crea estas necesidades materiales para su supervivencia, necesidades que como ya se han establecido están categorizadas para cada tipo de grupo social, de este modo la libertad propia del consumidor se pierde. Horkheimer y Adorno (1988) da el ejemplo de la radio, como un ejemplo de la acción de la industria, que si bien no opera bajo la lógica mercantilista directa, sirve como un medio para generar gustos inculcados mediante la industria ya que la persona, que tiene un doble rol de receptor y emisor, pierde la facultad de emitir dentro del contexto radial, y solo puede ejecutar un rol, el de receptor, esto genera un quiebre de la libertad, puesto que las personas están “obligadas” a escuchar ciertos tipo de música, cierto tipo de discusiones o de una programación pre establecida, es por ello que hay distintos radios, pues están enfocadas a distintos tipos de públicos, para de este modo consentir los diversos gustos que la misma industria crea en el consumidor colectivo.

Por otro lado y según Horkheimer y Adorno (1988) la industria cultural dentro de los miles de productos que genera, no establece reales diferencias, como se mencionó existen productos orientados a cada tipo de consumidor, pero finalmente todos estos productos cumplen la misma función, de este modo todos los productos son lo mismo. No existe una parte opuesta entre cierto producto y otro, tampoco existe aquella “competencia” entre una marca u otra, si no que ya hay previos consensos en relación a mercados establecidos y delimitados de forma satisfactoria para cada parte, es decir dentro del mercado nada pierde, puesto que cada producto tiene un consumidor estable que legitima y da garantías de los productos que a se le presentan en el mercado. “Las únicas obras que cuentan, son las que ya no son obras” (Adorno, 1966; 38) A raíz del punto anterior se llega a la idea, tal vez más importante a desarrollar para nuestro trabajo, que dentro del mercado y las discusiones sociales ya no se habla de arte, si no de productos. La música, que es por

naturaleza expresiva y comunicativa como todas las artes, pierde toda posibilidad de expresión y todo poder de comunicación, puesto que la sociedad de masas industrial, comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alineándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio, en un fetiche. Toda la actividad comunicativa y revolucionaria de la música peligra si ésta se convierte en una mercancía, una actividad regulada por las relaciones económico-sociales. (Hormigos, 2012; 81).

La industria explota los esquemas exitosos ya sean ritmos o guiones para asegurar el éxito comercial que garantizan estas fórmulas ya probadas, dejando de lado la experimentación de lo nuevo, ya que se consideran riesgosos o poco rentables. Esto limita a la producción cultural de los artistas, ya que los parámetros de la industria son definitivos para asegurar su rentabilidad, dejando a un costado al artista que no se rige bajo estos parámetros. “Todo lo que aparece está tan profundamente marcado con un sello, que al final nada puede darse por anticipado que no lleve la huella de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido” (Horkheimer y Adorno.1998; 173). Sin embargo han salido críticos la lectura que realiza la escuela de Frankfurt sobre la industria y la cultura de masas. Según Briceño (2002) la escuela es criticada por centrar su estudio en la cultura de masas, sin considerar el análisis de los bienes que la industria reparte, ya que los considera de baja categoría y ante el arte “verdadero”.

Según el mismo autor se le señala a la escuela un pesimismo a la hora de conceptualizar el concepto, ya que no considera otras formas de industria como son la radio o los periódicos, que se ajustan a una realidad local y a diferentes formas de consumo cultural. Horkheimer y Adorno replican que si bien no son necesariamente bienes culturales, aportan a una ideología relativa a la industria cultural, para fortalecerla: “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto, –el armazón conceptual fabricado por él- comienza a dibujarse (...) El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio, les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias... (Horkheimer y Adorno en Briceño, 2002; 177).

Más adelante se establecería un concepto que más que reducir las discrepancias sobre el concepto, complejiza el debate sobre los roles de la industria en la actualidad, esto es llamado “Las industrias creativas” las cuales según la Unesco combinan la creación, producción y comercialización de contenidos que son inmateriales y culturales en su naturaleza. Estos contenidos suelen ser protegidas por el derecho de autor y pueden tomar la forma de bienes o servicios. Esta doble naturaleza cultural y económica construye el perfil distintivo de las industrias culturales (UNESCO. 2008). Sin embargo basaremos nuestra concepción principal en la definición realizada por la escuela de Frankfurt, ya que se adhiere a una filosofía crítica más congruente con la realidad nacional.

6. 3. Sobre la industria cultural en Chile

Un largo camino hay al recorrer la historia de la industria cultural, desde su gestación por el año 1945 hasta la fecha este concepto se ha logrado ver plasmado en diferentes localidades y bajo diferentes contextos, aunque no exento de cambios y transformaciones. Ante esto y dentro de la perspectiva musical, nos surgen algunas interrogantes ¿En qué está la industria cultural en la actualidad? Más específicamente, ¿Dónde está la industria cultural hoy en Chile? ¿Cómo afecta esto a la producción musical local? Durante los últimos quince años la Música Chilena ha logrado ser reconocida en el mundo como un movimiento artístico fresco y novedoso, generado en su gran mayoría desde el sector independiente. (OPC, 2016; 5) Sin embargo, esta imagen ha sido fruto de un contexto de cambios, donde la industria cultural y la producción musical de bandas han sido actores claves.

Para entender estos cambios hemos de considerar que a nivel mundial y recién desde el 2014 han ocurrido dos cambios importantes: Primeramente, el crecimiento de los ingresos ligados a la venta de producciones musicales, esto debido a la explosión en el consumo de música a nivel mundial, y por otra parte, que por primera vez existe un aumento en los ingresos por música digital por sobre el formato físico, siendo el 45% de los ingresos globales provenientes del formato digital. (IFPI, 2016).

Para enmarcarse en un contexto, durante la década de los 90 el formato físico era casi el único medio por donde adquirir música, y por eso la industria generó ganancias tremendas, ya que reeditaron discos los cuales no se tenían que producir, o grabar lo que hizo que las ventas alrededor del mundo fueran de carácter masivo. “Con el CD se empieza a caer en un terreno nuevo de fascinación. La industria vuelve a duplicar o a triplicar sus cifras de venta, porque no solamente sigue vendiendo lo nuevo en el formato CD, si no que vienen las reediciones de catálogos. Entonces empieza a ganar mucha plata con álbumes en los que ya no inviertes en publicidad, ni en marketing ni en grabación” (Maira, 2014; 41).

Sin embargo, esto cambiaría durante la siguiente década puesto que la era del CD llegaría a su fin, donde se desarrolló una lucha insostenible contra la piratería y la venta de productos digitales. “los tipos empiezan a ganar bonos de 300 mil dólares a fin de año, 13 sueldos, 14 sueldos (...) había demasiado dinero dando vueltas y nadie quiso trabajar mirando al escenario que se estaba formando con las nuevas tecnologías” (Maira, 2014; 42) Con el surgimiento del MP3 y los discos piratas, la prohibición se tornó el estandarte de las productoras, en vez de adaptarse a los nuevos mecanismos de consumo. En Chile la

SCD creó una publicidad llamada “no mates la música” el cual consistía en “recordar” el delito del mal uso de propiedad intelectual.

Ante esto se fragmenta la industria pues el disco deja de generar ingresos. Jaime Pino detalla que la industria de la música en el país ha tenido una fragmentación profunda, el cual se gesta luego de la década del 2000, esta ruptura tiene relación con la crisis de la industria en relación a la. Como respuesta a esto nace el Fondo de la Música, pero al mismo tiempo la industria se ramifica y opera en 3 esferas. Es así cómo podemos identificar una industria vinculada a las licencias (derechos de autor), industria de la música en vivo (producción de conciertos, giras, espectáculos) lo que encuentra su ganancia con la venta de entradas y finalmente la industria asociada a las discográficas, lo que guarda relación con la venta de discos. (Pino, 2006; 12)

Ya en esta década las cifras demostraban que la lucha estaba más que pérdida. En un 167% aumentaron las ventas digitales en el período 2011-2014 y por otro lado 41% disminuyeron las ventas en formato CD (Anuario Cultura y Tiempo Libre, 2014. INE en base a IFPI Chile). Esto se vio reflejado en el estatus que entregaba la industria a los artistas, pues ante la cantidad de discos vendidos se entregan reconocimientos que han perdido peso a través del tiempo. Antes el disco de oro se celebraba al alcanzar las 10 mil copias vendidas pero la realidad hizo que en 2006 la asociación de productores discográficos (IFPI) acordara reducir la medida a 7500 copias. La tendencia a la baja los obligó nuevamente a reducirla en 2010 y fijarla en 5mil. (Maira, 2014; 45)

A su vez Pino describe la preponderancia que toman los sellos musicales, en relación al desarrollo de la música, de esta forma podemos encontrar Sellos Mayors y Sellos Indies, los que diferencian en cantidad de distribución de productos musical, pese a ello se pueden identificar los Sellos Independientes, que en su mayoría trabajan mediante la autogestión y con bandas ligadas a la escena underground. (Pino, 2006; 14)

Una vez que muchos de los grandes sellos quebraron o fueron absorbidos por otros sellos, los sellos independientes se tomaron la producción musical. Estos sellos se han levantado con propuestas más micro, todos en su mayoría en Santiago, es por esto mismo que este estudio solo contará con bandas de la región, ya que según el Servicios de Impuestos Internos, el número de sellos aumentó en un 96% durante el período 2012-2015, siendo 161 de estos en la región Metropolitana, seguido de la región de Valparaíso con 11 y la del Biobío con 9 sellos discográficos. (Directorio de Agentes de la Música, 2016, CNCA)

6. 3.1.El Estado como propulsor de la cultura

Con la digitalización de los productos culturales, la crisis de la industria cultural se ha dejado espacio en el campo de la producción y difusión cultural, ante esto el Estado asume un rol preponderante en torno a las nuevas políticas culturales. La UNESCO también sugiere mayor intervención por parte del Estado en políticas culturales reconociendo el derecho soberano de los gobiernos para introducir políticas que protejan y promuevan la diversidad de las expresiones culturales. Lo que ha dejado al estado Chileno como un agente que influencia las políticas culturales, entre ellas las musicales. (UNESCO, 2015) Desde otra perspectiva, algunos autores como Carlos Ossa, en Díaz y Montes (2014) sostienen que el estado se ha transformado en el principal productor de industria cultural a nivel país. Desde ahí que se le otorga una posición de poder, ya que el estado propagó la cultura desde un punto de vista, el cual puede ser manipulado para crear definiciones simbólicas que favorezcan su estrategia. Según señala Carlos Ossa se instaló un modelo de subsidio, el cual fue ampliamente discutido durante los años 90, donde se propuso la propagación de la cultura como una responsabilidad del estado. Es por esto que definiremos según la perspectiva de los propios participantes de esta escena, donde ellos ven plasmada la industria el día de hoy, con el fin de describir como ellos la perciben o la ubican y su relación o rol para con el estado, después de todas estas transformaciones históricas que ha vivido y su adaptación al contexto chileno. Esto es vital, ya que dentro de los factores a considerar en el modelo productivo y de difusión musical de las bandas emergentes, conoceremos cual es el rol del estado en esta materia, conociendo si para los integrantes de la escena este se refleja como un obstáculo, o una entidad que los beneficie. Ante esto las políticas chilenas en materia de cultura, específicamente musicales son escasas, sin embargo reconocemos que las “escuelas de Rock” como la propuesta más potente en relación a nuestro estudio.

Las “Escuelas de Rock” son la iniciativa que viene desarrollando el gobierno por más de veinte años, el cual se estructura como “un Programa Nacional del Departamento de Ciudadanía y Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, destinado a estimular y difundir el desarrollo de la música popular chilena, promoviendo el acceso y la participación cultural de los jóvenes, fomentando el desarrollo de sus capacidades de expresión musical.” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017)

Este programa, a lo largo de su trayectoria ha buscado, estimular y difundir el desarrollo de la música popular chilena, además de promover el acceso y la participación

cultural de los jóvenes. Esto se ha podido llevar a cabo, mediante la formación artística, gestión y difusión en rock y música popular chilena.

En relación a lo anterior expuesto, es que las Escuelas de Rock, desarrollan tres programas distintos, los cuales son, Liberando Talento, Ritmo Perfecto y Rockodromo FM. El primero de estos programas está enfocado en otorgarle un apoyo a las personas que se encuentran en la cárcel, de esta manera se les enseña a tocar algún instrumento o a poder mejorar sus habilidades con uno, además de darles la oportunidad de grabar canciones y hacer presentaciones en vivo. Por otra parte los dos programas restantes, son iniciativas radiales, en las que se busca difundir la música de artistas emergentes chilenos, pese que los dos programas tienen orientaciones distintas, en relación a estilos de música, los dos tienen el mismo objetivo. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017)

En las décadas que el programa ha estado activo, ha desarrollado distintas actividades, entre las que destacan programas radiales, conciertos a lo largo de todo el país, clínicas de instrumentos, producciones fonográficas, escuelas de rock, revistas públicas de difusión musical, giras nacionales de conciertos y clínicas y escuela de managers. Actualmente se está trabajando en Escuelas de Rock, con la participación de población migrante en el norte de nuestro país. Las personas para participar de las Escuelas de Rock, deben de inscribirse con anticipación, pese a que no hay cupos suficientes para todos, las personas que no queden seleccionadas pueden asistir a las clases como oyentes, de esta manera no se excluye a las personas del proceso formativo. Mientras que las personas que han quedado seleccionadas, al finalizar el curso, pueden presentar sus canciones y estas son evaluadas y seleccionadas entre todas las que se desarrollan en el país, para que puedan asistir a distintos eventos musicales, para así poder difundir su trabajo artístico. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017)

De esta forma es como el programa de Escuelas de Rock, ha generado el apoyo en creación y formación musical de bandas de rock chileno emergente, ha fortalecido la asociatividad cultural entre jóvenes, formación de públicos y participantes culturales, descentralizar el arte y la cultura, difundir el rock chileno y la cultura del rock, además de fortalecer el patrimonio musical chileno, iniciativas que contribuyen de manera positiva para la ciudadanía del país y que se encuentran al alcance de todos. Esta es una política pública a considerar ya que se centra justo en la problemática de esta investigación, sin embargo la utilizaremos como punto de partida entendiendo que el Estado tiene un rol como agente cultural, por lo que se intentó descifrar cual debería ser el rol del estado según los integrantes de la escena rock emergente.

6. 4. Autogestión

Considerando lo observado en la etapa exploratoria dentro del campo a estudiar y entendiendo que los grupos de rock y organizadores poseen el carácter de “emergentes”, logramos inferir que la mayoría de estos grupos se mueven en condiciones precarias y muchos de ellos funcionan bajo la lógica de la autogestión para realizar sus eventos. Es por esto que se definirá autogestión considerándolo el método principal de gestión de nuestro objeto de estudio. Esteban Coronel, en su texto propone que “Autogestión es la posibilidad que tiene una comunidad, de resolver sus necesidades básicas a través de sus propios medios, transformando radicalmente los niveles de dependencia de la sociedad (que a veces parecieran incuestionables e inevitables) con el sistema fundamentado en el Estado y el Mercado, es decir, con el sistema capitalista” (2015; 3). Esta perspectiva está tomada desde la ideología anarquista, en donde la autogestión se compone como un pilar de acción fundamental para el desarrollo ya sea, de una comunidad, un colectivo o un grupo de trabajo sea cual sea su motivación y objetivos.

Otra visión, es la que plantea Francisco Iturraspe (en Hudson: 2010; 12), quien define la autogestión como “el movimiento social, económico y político que tiene como método y objetivo que la empresa, la economía y la sociedad en general están dirigidas por quienes producen y distribuyen los bienes y servicios generados socialmente. La autogestión propugna la gestión directa y democrática de los trabajadores, en las funciones empresariales de planificación, dirección y ejecución”. Respecto a esta definición, se puede desprender que aborda la acción y el proceso de la autogestión como algo mucho más holístico, dimensionándolo como algo que va más allá de un acuerdo económico u organizacional de un grupo u movimiento, sino que plantea el mecanismo de la autogestión como la idea de horizontalidad y democracia dentro de la orgánica de un grupo, es de esta forma que todos los miembros o participantes de la agrupación, se constituyen en acción directa en las decisiones tomadas por este.

De las dos definiciones expuestas, se pueden generar nociones sobre el proceso de autogestión. En primer lugar, se debe entender que es un proceso de respuesta al modelo capitalista neoliberal, que puede actuar ya sea de forma violenta o pasiva frente a la dominación económica del modelo. En segunda instancia debemos comprender que es un modelo configurado para grupos de acción, de la índole que sea, como se mencionó anteriormente, ya sea de carácter violento o no, la autogestión en sus bases funciona como un mecanismo de colectividad, donde todos los participantes y miembros de la agrupación, se unen en la misma causa para apoyar a esta con sus distintos recursos, ya sean materiales, académicos, etc. Finalmente destacar que la autogestión funciona como un modelo de unidad y de horizontalidad para los miembros de la agrupación, esto no quiere decir que dentro de una organización autogestionada no exista un líder o jefe, al contrario, la presencia de un líder o representante dentro de una organización es casi siempre imprescindible, pero el acto de la horizontalidad recae en que la orgánica de la organización

sea de carácter democrático, donde todos los procesos sean en común acuerdo y de transparencia total, para todo miembro y participante.

Frente a las definiciones expuestas, podemos determinar que los procesos de autogestión se constituyen como “experiencias de diferente índole —agrupaciones de desempleados, empresas recuperadas por sus obreros, movimientos territoriales, indígenas, ambientalistas, cartoneros, clubes del trueque, cooperativas de productores de la economía social, etc. —, construidas en los intersticios de nuestra sociedad ante el avance irrestricto del neoliberalismo.” (Hudson: 2010; 1) Pese a la existencia paupérrima de los procesos de autogestión en el mundo, “los sistemas de poder tienen como principal objetivo la captura de las producciones autónomas de los pueblos o de las multitudes. Aquello que nació al calor de la lucha y permitió una organización colectiva basada en nuevos valores éticos corre el riesgo permanente de ser reapropiado a fin de tornar equivalente a lo ya existente en el sistema.” (Hudson: 2010; 24).

Por medio de esta lucha constante que se ha realizado contra los procesos de autogestión, es que “comprendemos a la autogestión: como una imagen siempre incompleta, parcial, que requiere de nuevos insumos teóricos y de constantes ensayos sociales a fin de extender sus límites.” (Hudson: 2010; 25) Pese a ello, hoy en día aún se levantan agrupaciones o colectivos y organizaciones, principalmente compuestas por jóvenes, que tienen como pilar fundamental la autogestión, es así como las ideas utópicas para algunos, se concretan para algunos mediante las dinámicas de la autogestión, ya sea en el ámbito político, laboral, académico, educacional, cultural y artístico, entre otros es por esto que abarcaremos las características de los grupos juveniles para comprender con mayor profundidad el objeto de estudio.

6. 5. Consumo

Existen diferentes visiones de consumo. Este apartado busca comprender el significado de las prácticas de consumo, ya que lo consideramos una arista relevante ya que la difusión y producción de productos culturales no tendrían sentido sin un receptor, y eso se realiza por medio del consumo. Ante la evidente homogeneización cultural, el sujeto pierde identidad quedando reducido como por definición, como presa de los movimientos mercantilizadores que trajo consigo la modernidad, reduciendo sus características a una sola característica, el sujeto como ente de consumo. Siendo esto como el proceso final de un mecanismo productivo, que relaciona el trabajo como parte del medio para alcanzar este, ya que el trabajo es la fuente de la creación de los productos, y el consumo de los mismos, es la finalidad de este proceso, siendo este solo de uso cíclico mercantil. "El consumo", dice Manuel Castells, "es un sitio donde los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución y

apropiación de los bienes". Consumir es ser parte de un momento de disputa por los objetos que la sociedad produce y prefiere, es decir nuestro consumo depende de un fin abstracto de racionalidad económica pero apoyada por corrientes sociales, que enfatizan tanto en el uso, como la condición del uso de estos productos (moda).

Desde este enfoque, no son los gustos individuales o nuestras necesidades lo que determinan nuestro consumo. Esto dependería de estructuras de administración de capital, el cual distribuye los bienes, pensando en una optimización mercantil (bajo costo de producción del arte o la calidad de esta misma. Pese a esto los datos sobre consumo en Chile son favorables en la esfera musical, ya que cerca del 93% de la población declara escuchar música habitualmente, y de estos el 25% aproximado asiste a recitales durante el semestre. (Encuesta nacional de participación y consumo cultural, 2012)

6. 6. Juventud

El concepto de "juventud" es objeto de discusiones por parte de los estudiosos del tema, debido a que existen distintas vertientes y enfoques que abordan estudios en relación a sus significados. Pese a ello, es de mayor relevancia en esta discusión ¿Dónde empieza y termina la juventud? Esta pregunta posee múltiples respuestas provenientes de cada sociedad y cultura, es por ello que no se ha establecido una verdad absoluta en relación a lo ya planteado, aun así, existen categorías generales las cuales pueden ayudar en el momento de generar un acercamiento respecto el estudio de los jóvenes. En el desarrollo de estas categorías nos encontramos con Francisco Ramírez y Mario Sandoval, académicos que detallan con precisión lo expuesto anteriormente. Es así como en primer lugar nos encontramos con la categoría etaria, la cual está conformada por un intervalo etario específico, el cual va cambiando según las distintas visiones de cómo entender la juventud en las distintas sociedades y culturas. De este modo nos encontramos ante la problemática de un comienzo y un fin, los cuales son distintos en cada contexto en el que se quiera abordar el concepto juventud. Pese que esta categoría es de un uso significativo, ya que permite cuantificar de manera sencilla a una población joven dentro de una muestra determinada (metodología cuantitativa), pero eso no lo es todo, ya que la juventud está compuesta por más características que la edad.

En segundo lugar nos encontramos con la categoría bio-sico-sociales, la cual está compuesta por las características sexuales, intelectuales, afectivas y físico motoras de una persona, mediante esto se podría determinar si esta persona es o no joven. Esta perspectiva también resulta factible a la hora de abordar grandes cantidades de personas, debido a que tomando las cuatro características ya mencionadas, se puede establecer quienes pueden ser o no jóvenes. Pero frente a esta noción también encontramos dificultada, debido a que al igual que con la edad, el concepto juventud abarca más características que lo biológico, social o psicológico, a su vez agrupar estas categorías resulta de difícil análisis.

En tercer lugar se destaca el concepto de juventud, como una etapa de “moratoria”. En el desarrollo de este periodo, se espera que los jóvenes realicen la “postergación de la asunción de los roles adultos para obtener una preparación mayor” (Ramírez, 2008; 82). En el marco de esta lógica, se puede desprender que la moratoria solo se constituiría como un retraso social aceptado y planificado, lo que se traduce a largo plazo en el rechazo social hacia la participación de los jóvenes en las distintas esferas sociales, ya sea porque no son lo suficiente maduros o porque no tienen la experiencia necesaria, para poder ser parte de las discusiones a nivel país en materia de economía o política o simplemente para poder participar de manera directa y dinámica en los cambios institucionales que se lleven a cabo.

Finalmente se debe destacar dos conceptualizaciones realizadas por expertos en la temática de juventud. En primera instancia se destaca el dimensionar a los jóvenes como una “subcultura” (Sandoval, 2002; 164), para luego ser contrastado con la visión de “Etapa de Socialización” (Ramírez, 2008; 82), de esto modo se abordará el concepto de juventud en su totalidad. A su vez se realizará un contraste con las conceptualizaciones ya mencionadas, para poder establecer una visión específica en relación al objeto de estudio. Mario Sandoval en su texto “Jóvenes del Siglo XXI, Sujetos y Actores en una Sociedad en Cambio”, nos plantea la idea de conceptualizar a los jóvenes como una “subcultura”. En el desarrollo de esta idea, los jóvenes serían el componente social esencial para las transformaciones sociales. Capaces de dimensionar la sociedad a la cual pertenecen de manera distinta, capaces de readaptar políticas públicas, capaces de transformar los espacios públicos o de reinterpretar las lógicas sociales por medio de un movimiento social. En relación al último supuesto, los jóvenes como miembros de una sociedad o cultura específica, poseen por naturaleza nuevas ideas y ánimos, lo que les permite dimensionar el o los acontecimientos sociales de una manera distinta, estas ideas históricamente han hecho sentir molestia a quienes tienen el poder en sus manos. De esta forma los jóvenes desarrollan prácticas ligadas al mundo del teatro, música, pintura, cine, etc. como “manifestaciones que han intentado construir un sujeto parcial, tratando de romper la barrera que los segrega y estigmatiza” (Sandoval, 2002; 164), asignándole un sentido nuevo al arte, utilizándolo como aliado para masificar y exponer sus ideales. El hecho de dimensionar a los jóvenes como una “subcultura”, no atañe solamente al relacionarlos con ideas renovadoras o revolucionarias, o el formar movimientos sociales. Sino también al aspecto de que no se sienten parte de una sociedad o cultura específica, de esto se desprende el sentido al otorgar “subcultura” como concepto, pues ellos realizan un proceso de aislamiento social, pero aun así relacionándose y realizando dinámicas de la sociedad a la cual critican. Cabe destacar que aunque exista esta relación de las dos partes, hay una pugna que puede ser violenta en algunos casos y conllevar a un odio hacia el otro. Pese a ello, el proceso de auto marginación es producto del no sentirse identificados con los estandartes, valores o aspectos centrales de una sociedad o cultura, de esta manera los jóvenes se agrupan y reestructuran la idea de sociedad o cultura, dándole nuevos

significados, que puedan entrar o no en conflicto con el poder establecido, todo esto dependerá de la cantidad de personas que formen parte del conjunto. Es por medio de estas reflexiones generacionales, que se van transformando las sociedades y adquiriendo nuevas visiones, de esta manera este “conjunto de marcas, símbolos, ideas, aspiraciones, objetivos y sentidos son los que caracterizan a la juventud de una determinada época” (Sandoval, 2002; 164).

Por otra parte, Francisco Ramírez en su artículo titulado, “El Mito de la Cultura Juvenil”, nos expone que la juventud es una etapa de Socialización, en la que se desarrollan las relaciones sociales que definirán a una persona como ser social en su totalidad, esto no busca quitarle importancia a las etapas de socialización anteriores, si no poner en claro que esta etapa tiene como por objetivo el formar a un ciudadano en concreto, un ser social en su integridad máxima, vinculado con el medio en todo sentido.

Es por ello que el autor descompone esta socialización, en tres etapas, Grupo de Pares, Grupo de Referencia y Generación. Estas tres etapas son las que constituyen a los jóvenes como seres sociales. En primera instancia el “grupo de pares”, está compuesto por los amigos, amistades, conocidos y personas significativas, que tienen similitud con un joven en concreto, ya sea vestimenta, gustos artísticos, deportivos, pensamientos, etc. son ellos quienes componen la realidad para un joven en el contexto, dentro de este grupo de pares existe una horizontalidad que está en dinámica constante en medio de las relaciones cotidianas. En segundo lugar, el “grupo de referencia” hace relación a él como los jóvenes convergen en una identidad cultural específica, esta puede ser copiada y adaptada de un contexto distante, creada por ellos mismos o adherida de algún grupo u organización aledaña a su contexto local. Finalmente, “La Generación” es vista como un conjunto de prácticas propias de un grupo de personas, acciones que les identifican y que el resto de la sociedad puede otorgarles como propias, estas se desarrollan en la vida cotidiana y pueden ser apreciables por cualquier persona cercana al contexto del grupo.

A modo de conclusión, podemos establecer que no existe un modo certero, único e independiente que nos pueda dar una noción holística de lo que el concepto juventud es, ya sea por la vía etaria, bio-sico-social, etapa moratoria o las dos últimas perspectivas teóricas. Pese a ello, podemos establecer que el concepto de juventud será distinto en cada cultura y sociedad, debido a que el proceso de juventud se encuentra ligado a los procesos previos de socialización que cada joven vive en su realidad determinada. Esto debido a que la juventud como proceso social “comienza en lo biológico y termina en la cultural” (Ramírez, 2008; 81), de esta manera se puede entender que para trabajar el concepto de juventud, se debe de trabajar con todas las categorías anteriormente desarrolladas, además de entender el contexto cultural propio de cada joven.

De esta forma por las dos conceptualizaciones expuesta, podemos reflexionar que la actual escena rock emergente chilena, constituye características de las dos

conceptualizaciones. Por un parte la escena se constituye con aspectos propios de una subcultura, puesto que realiza prácticas que son contra hegemónicas, tales como la autogestión, ya sea dentro de la producción de eventos, como para la creación de productos musicales. En segunda instancia, nos enfrentamos a que la actual escena se puede constituir como una generación de jóvenes, que tienen características comunes, las que los lleva a constituir una organización sólida en base a la autogestión y el fomento de la música.

Estas características en común son las que forman una identidad a nivel grupal, para ello se hará referencia al artículo de Jaime Hormigos y Antonio Cabello (2004), quienes realizan una construcción de la identidad juvenil por medio de la música. En primera instancia, se debe de hacer mención al impacto de la música en la formación de la identidad en los jóvenes, debido “que la música constituye un hecho social innegable ya que: (a) se ha ido creando a lo largo de la historia, de acuerdo con unos fines muy precisos que cumplir en la esfera pública; (b) como fenómeno cultural se crea por y para grupos de personas que asumen distintos papeles sociales en su relación con la música; (c) en todas las ejecuciones musicales, el compositor, los músicos, los cantantes y los oyentes interactúan mutuamente; y (d) la música se destina a un determinado público al cual se concibe como grupo social con unos gustos determinados que difieren en función de los rasgos culturales de la sociedad donde nos encontremos.” (Cabello y Hormigos, 2004; 261) Mediante estos planteamientos, es que los autores ponen el arte musical como un eje fundamental para la comprensión de la sociedad y su comportamiento. Es por ello que se logra generar la siguiente definición, “música debe ser entendida como una práctica comunicativa y expresiva fundamental, cercana a cualquier individuo y habitual en cualquier cultura, una práctica que, lejos de ser exclusiva de una clase social, forma parte de la vida cotidiana de todos los individuos de nuestra sociedad, en especial de los jóvenes.” (Cabello y Hormigos, 2004; b262)

Ante lo expuesto, podemos entender que la música y toda arte tienen por característica, la heterogeneidad producida por las distintas condiciones culturales, económicas, sociales e históricas de cada sociedad. A esto se suma la característica de que el arte, es un medio fundamental para la expresión de ideas y sentimientos, los cuales constituyen una realidad distinta para cada grupo, pueblo, país, etc. Pero esto no se traduce en una dificultad, sino en matices que componen una creación y por ello un entendimiento distinto de cada proceso y contexto social. Este proceso es debido a que al objetivarse la música o la creación, se transforma en “Acción Comunicativa” entre, ejecutante, compositor y oyente, es mediante esta acción que la música adopta una experiencia concreta. (Cabello y Hormigos, 2004)

El arte comienza a tener esta característica tras el término de la Segunda Guerra Mundial, debido a la instauración de la cultura de masas. Por medio de este proceso, la

cultura se comienza a expandir por todo el orbe, lo que genera que “La música actual se ha convertido en producto de consumo, destinada sobre todo a un público joven. Acompañada, habitualmente, de cambios en la forma de hablar, vestir, etc.” (Cabello y Hormigos, 2004; 264)

Este proceso trae consigo, la separación de la adultez y la juventud, debido a la apropiación e identificación que los jóvenes obtienen con la música. Es por ello que se comienzan a generar pugnas sociales etarias, en donde se debe señalar que la construcción de las sociedad ha estado a cargo de los adultos, en esta pugna a los jóvenes se les ha dejado de lado, lo que ha repercutido el desarrollo de “tribus urbanas”, “subculturas” o “contraculturas”. Frente a estos tres términos, existen diferencias conceptuales entre distintos autores, escuelas, modos de análisis, etc., pero como característica en común, tienen el ser una respuesta ante el autoritarismo que se ha ejercido en las sociedades por parte de los adultos, en distinta medida, en cada tiempo y contexto. Finalmente hay que destacar, que pese a que hoy la música constituye un producto de consumo de masas, se transforma también en un elemento identitario fundamental, por medio del que los jóvenes logran, “la identidad de sus componentes en oposición o al menos frente a la cultura dominante. La música ha sido un arma en esta pugna por la identidad. Este hecho, no obstante, no implica una música popular militante, ni abiertamente opuesta ni completamente integrada en la sociedad. El sonido construye la identidad subcultural, junto a otros elementos, pero no tiene por qué hacerlo combatiendo la cultura dominante.” (Cabello y Hormigos, 2004; 267)

6. 7. Redes sociales

Considerando los medios de difusión que se ocupan en el contexto actual y por lo previamente investigado, comprenderemos que las redes sociales y medios de comunicación tienen un rol importante dentro de la escena, es por esto que revelaremos su importancia dentro de los nuevos sistemas de comunicación. Según Pantoja (2011) las redes sociales constituyen una experiencia comunicacional que comienzan a configurar un escenario que es cada vez más real, en comparación a los medios tradicionales (tales como la prensa escrita, la radio y la tv) que son cada vez más sustituidos por aquellos nuevos medios de interacción e interrelación comunicativa. Las redes sociales comienzan a ocupar un lugar preeminente porque superan en cualidades y cantidad a los otros medios. Y si bien la cantidad –que se refiere a su utilización- no logran sustentar la credibilidad o utilidad de ellos.

Respecto de las redes sociales, se debe precisar su tendencia de generar una deslocalización, que se entiende como “la capacidad técnica que han alcanzado de resolver la cuestión ancestral de salvar la distancia que separa al emisor y al receptor” (Pantoja,

2011; 221). Así, las redes sociales más que incidir en una globalización mundial, afectan en que el mundo se ha vuelto conectado y deslocalizado “de tal forma que ya no necesitamos que coincidan los componentes en el espacio y en el tiempo para realizar el acto de comunicar” (Pantoja, 2011; 221). Y si bien aquellas características ya se les habían adjudicado a los medios de comunicación tradicionales, al brindarnos la capacidad de ver más allá de nuestro propio dominio. Pero aunque los medios convencionales representaron avances en la capacidad de informar en la época moderna, todos se veían limitados por la localización. Además, la sincronía (que con los contenidos estén sujetos a una programación y se presenten todos en un mismo horario), es algo que se rompe con los medios digitales, ofreciendo la posibilidad de la ubicuidad. Este último factor ha sido el gran atractivo de esta tecnología, así como la explicación de por qué han logrado establecerse con tanta fuerza en la sociedad: generando “una comunicación que siempre se nos hace presente y que está en continuo movimiento” (Pantoja, 2011; 221).

Por otro lado, una falencia de los medios de comunicación es que le han dado prioridad a los hechos previsibles por sobre los acontecimientos. Esto, más que nada por la limitación de sus estructuras informativas y “por su incapacidad de extenderse en todos los actos, en definitiva, por insistir en la localización de la noticia” (Pantoja, 2011; 222). No así las redes sociales, que han incorporado lo imprevisto como un foco de atención continuo. En las redes sociales “todo se hace actualidad y permanece para que el resto lo incorpore a la información del momento. A pesar de la evidencia, los grupos mediáticos aprovechan esta grieta para criticar y no considerar a las redes sociales como centros de comunicación, porque estiman que la actualización es un inconveniente y no una necesidad. Sin embargo, esta crítica no es más que un temor por el trasvase de audiencias, por una pérdida de atención absoluta hacia unos medios que han empezado a dejar de tener el control” (Pantoja, 2011; 222). En este sentido, la espontaneidad de las redes sociales genera mayor confianza en los media, por una larga experiencia en la manipulación de noticias y la creación de opinión, por parte de los medios convencionales.

Adicionalmente, la inmediatez es un principio que se alimenta tanto de la imprevisión, como de la deslocalización: “Es señal de los nuevos tiempos de la comunicación social, ya que responde a nuestra manera de atender la noticia y conforma la mirada mediática de los espectadores” (Pantoja, 2011; 223). Si bien esta es una característica que se había desarrollado en la televisión, las redes sociales agregan los componentes de accesibilidad y actualización “El hecho de que tengamos a nuestra disposición toda la información, facilita el que podamos acceder a todos los detalles y, así, recuperar lo más preciso o lo más importante de una forma instantánea y sin grandes esfuerzos” (Pantoja, 2011; 224). La accesibilidad acorta las distancias y nos permite llegar a cualquier parte, por lo que desaparecen los conceptos de espacio y tiempo.

Por último, los nuevos medios incluyen el componente de la interacción, que convierte a la comunicación en “un espacio de encuentro con el que podemos interactuar con la información que se muestra al otro lado. De esta forma, resulta muy atractivo y fácil realizar procesos de comunicación ante la pantalla con el resto de intervinientes motivada por la tecnología, la cual proporciona un entorno potente para la concurrencia de un grupo de personas que, sin necesidad de coincidencia en el tiempo, intercambian mensajes sobre un tema” (Pantoja, 2011; 224). Existe la posibilidad de intervenir e interactuar, incluso brindando un espacio para intervenir en el contenido mismo.

“Las redes sociales proporcionan nuevas posibilidades para compensar el desequilibrio abierto entre las necesidades de comunicación social y los medios necesarios para esa comunicación”. (Pantoja, 2011; 225) Estas nuevas posibilidades no solo se configuran como potenciadores de la comunicación, sino que además se establecen como medios de exposición e intercambio de productos culturales, tales como la música, de esta forma se potencia el desarrollo de la escena rock emergente chilena. Por otra parte, la creación de nuevas plataformas virtuales, especializadas en música, que se configuran como el espacio por excelencia de las bandas que componen la escena, para poder compartir su música con los cientos de consumidores que potencian y desarrollan la escena.

7. Supuestos

Dentro de los supuestos consideraremos que las prácticas de producción y difusión podrían estar sujetas a las limitantes que impone la industria cultural, considerando su carácter dominador tal como lo es el mercado y la competencia por la que se rigen. Estas prácticas o estrategias de producción y difusión serían prácticas reconocibles como una respuesta o adaptación a la dominación del mercado, es decir, en la escena rock emergente se trabaja con lo que la industria cultural deja de lado, es por esta razón que recurren a prácticas auto gestionadas, ya que al no contar con mecanismos de producción culturales como salas de ensayo, grabaciones profesionales, equipo y preparación técnica sus procesos de producción y difusión podrían verse eventualmente limitados. Esto según lo expuesto por (Horkheimer y Adorno.1998) Ante este contexto esperamos encontrar algunos rasgos contraculturales o rasgos de resistencia ideológica, considerando el carácter del rock como música emancipadora y alternativa a los prejuicios y formas morales.

Adicionalmente y según lo expuesto por Díaz (2017) creemos que dentro de estos grupos a estudiar, dentro de ellos es posible encontrar identidad, la cual podría ser de dos tipos: una identidad ligada entre los mismos participantes de la escena y otra identidad ligada a la música, específicamente al Rock o Rock chileno.

8. Marco Metodológico

8. 1. Tipo de Investigación

Esta tesis se propuso describir las prácticas que los miembros de la actual escena rock emergente santiaguina les otorgan a sus formas producción y difusión musical. Además, se buscó comprender el significado que le otorgan los participantes de la escena a los conceptos de industria cultural, autogestión y al rol del Estado, como organismos relacionados al desarrollo de la cultura y las artes. También se indagó en especificar los mecanismos de autogestión y redes que utilizan las bandas y organizaciones que desarrolla la escena emergente. Finalmente se relacionaron los conceptos de identidad y consumo cultural, al desarrollo de la escena rock emergente., Con estos propósitos esta investigación se sitúa en el paradigma interpretativo y ha sido de carácter cualitativo, pues este enfoque permite acercarse al objeto de estudio y porque “los métodos cualitativos parten del supuesto básico de que el mundo social es un mundo construido con significados y símbolos, lo que implica la búsqueda de esta construcción y de sus significados” (Ruiz Olabuénaga, 2003; 31).

Se realizó una descripción sobre los procesos de producción musical en la actualidad, además de conocer de qué manera está difunden los productos musicales en su contexto. En los objetivos específicos de la investigación se han especificado los mecanismos de autogestión y redes que utilizan las organizaciones para el desarrollo de la escena musical, cuestión que se ha complementado con la visión de los grupos que conforman esta escena.

Para el desarrollo de esta investigación se buscó, “entrar dentro del proceso de construcción social, reconstruyendo los conceptos y acciones de la situación estudiada, para describir y comprender los medios detallados a través de los cuales los sujetos se embarcan en acciones significativas y crean un mundo propio suyo y de los demás” (Ruiz Olabuénaga, 2008;31)

8. 2. Tipo de Estudio

El presente estudio se define como uno del tipo exploratorio-descriptivo. Lo primero debido a que no existen numerosos estudios sobre la temática. De hecho, la sociología de la música es un área vagamente investigada en Chile y ha centrado su interés en las temáticas del Folklore y memoria musical dejando de lado las problemáticas vinculadas a las nuevas creaciones musicales o aquellas que se componen desde la informalidad de la sociedad. La escena rock emergente es un fenómeno nuevo. Por ello se debe considerar que como el objetivo, tema o problema a examinar ha sido poco estudiado, existen muchas dudas o estás simplemente no se abordaron con anterioridad (Hernández, Fernández y Baptista, 2006). Así, al intentar indagar en un fenómeno que se desconoce, la fase exploratoria fue vital para conocer diferentes o inesperadas características del objeto de estudio. Además, se buscó describir y caracterizar la escena, además de conocer las visiones de los integrantes que la componen. Así, este estudio es de carácter descriptivo, pues “*busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis*” (Hernández, Fernández y Baptista, 2006; 102)

8. 3. Técnica de recolección de datos y producción de información

Las técnicas de recolección de datos empleadas están directamente ligadas como elementos funcionales a los objetivos del estudio. Para esto nos centraremos en la descripción de la actual escena rock emergente, reflejada en la obtención de información entregada por sus propios participantes. La escena está compuesta por: organizadores, bandas y asistentes, siendo estos nuestros informantes claves (ver cuadro): De esta manera se justificó el uso de entrevistas semi estructuradas individuales o grupales y la observación participante como herramientas claves. Primeramente se realizó observación participante durante conciertos realizados por las organizaciones, con la finalidad de conocer de qué manera es la organización de estos eventos en la práctica, ya que esta forma de observación “es funcional para que el investigador descubra cómo funciona o sucede algo realmente” (Flick, 2007; 149).

En base a las recomendaciones de Flick (2007), con el fin de aumentar la expresividad de los datos que se han recogidos, se han triangulado las observaciones con más fuentes de datos, además de la participación de distintos observadores en dicha actividad (Flick, 2007). En este sentido, se realizaron entrevistas semi estructuradas y grupales centradas en el problema. Estas se aplicaron a integrantes de alguna de las bandas pertenecientes a la escena; y a algunos organizadores entregándonos información sobre el perfil del asistente. (Ver cuadro 1)

El tipo de entrevistas antes mencionado (semiestructurada) se caracteriza por tres criterios principales: centrarse en el problema, es decir, "la orientación del investigador hacia un problema social pertinente; la orientación al objeto, es decir, que los métodos se desarrollan o modifican con respecto a un objeto de investigación y, por último, la orientación al proceso en el proceso de investigación y en la manera de comprender el objeto de investigación" (Flick, 2007; 100). Estas entrevistas fueron realizadas a tres integrantes de bandas distintas, las cuales pertenecen y tienen conocimiento sobre la escena emergente chilena. A su vez se realizaron tres entrevistas a los organizadores de los eventos, que potencian la escena.

Cuadro de informantes

Entrevistas	Bandas	Organizadores
Entrevista 1	Felipe Alex Huerta Cárcamo, Compositor, guitarrista y vocalista de Amarga Marga. (EB1)	Pilar / Organizadora Colectivo Sideral y Bajista en la banda Houston. (EO1)
Entrevista 2	Paracaidistas: Joaquín Saavedra, Mariela Llovet y Laura Zavala. (EB2)	Eduardo Álvarez Báez. Junior de Levantando Polvo. (EO2)
Entrevista 3	Nicolás Valdez, bajista y voz de Siempre llueve al Atardecer. (EB3)	Sebastián Silva. Organizador Festival Levantando Polvo. (EO3)

Fuente: Cuadro 2, Elaboración propia.

Las entrevistas, que se elaboraron en base el problema, ayudaron a especificar sobre los temas centrales. Adicionalmente, se utilizó una guía de entrevista. En esta se incorporó preguntas y estímulos narrativos, que permiten recoger datos biográficos respecto a cierto problema (Flick, 2007). Para Flick existen cuatro estrategias comunicativas en la entrevista centrada en el problema: 1. la entrada en conversación; 2. la incitación general; 3. la específica; 4. y las preguntas ad hoc. Esto nos permitió centrarnos en el tipo de entrevistado, pues las entrevistas varían - dependiendo de si es a un asistente, organizador o músico- introduciendo cierta libertad para profundizar los temas donde el entrevistado nos pueda facilitar más información.

Una segunda etapa en la recolección de la información fue la observación participante. Esta se llevó a cabo tomando en cuenta lo propuesto por Flick (2007), que apunta ciertos aspectos centrales a considerar: las unidades de análisis, ¿qué observar?; las unidades de medida ¿qué medir de la unidad?; y, el muestreo ¿cuándo y/o a quién observar?

En este sentido, la unidad de análisis en la observación fue la gestión de los organizadores en eventos musicales que reunieran bandas de la escena emergente santiaguina. Se midió diferentes rasgos propios de la gestión de los eventos tal como son los tiempos (horarios) del evento, solución de problemas, organización del evento, servicios disponibles, control del recinto (seguridad). Esto se llevó a cabo con el fin de describir la gestión de la actual escena, además de poder especificar los mecanismos de autogestión que utilizan las organizaciones para el desarrollo de la escena musical. La observación se llevó a cabo en dos eventos de distintas organizaciones:

Nombre de Organización	Nombre del observador	Nombre del evento	Lugar	Hora de inicio de la observación	Hora término de observación	Fecha
Safari Colectivo	Pedro Delso José Hernández	Tokata Safari	Centro el Cerro. Barrió Bellavista, Santiago.	18.00 Pm.	20.40 Pm.	Sábado 7 de Octubre
Levantando Polvo	Pedro Delso José Hernández	5° Festival Levantando Polvo	Centro Cultural Rojas Magallanes. La Florida.	16.00 Pm.	21.30 Pm.	Viernes 27 de Octubre

Fuente: Cuadro número 3, Elaboración propia.

Se utilizaron notas de campo, que sirven para registrar y elaborar anotaciones durante aquellos sucesos o eventos que se vinculan al planteamiento; o eventualmente con posterioridad al evento (Hernández, Fernández y Baptista, 2006). La decisión de tomar notas de campo, en vez de hojas de protocolo estructuradas (que definen los rasgos y actividades a documentar) depende tanto de la pregunta de investigación, como de la fase en el proceso de la investigación en el que se llevan a cabo estas (Flick, 2007).

Considerando lo anterior, durante el transcurso de los eventos se observó la organización de estos, las gestiones, las personas de las organizaciones, su capacidad de solucionar problemas (si es que estos existen) y de si estas personas son capaces de generar evento cultural apropiado o acorde con el estándar de eventos en la capital. Esto se realizó constantemente, pero en distintas locaciones del recinto. De esta manera se permitió observar la entrada del lugar, el espacio cercano a la instalación de los equipos para las bandas, como los distintos espacios que sea posible acceder. Para esto no existió un horario

u intervalo de tiempo específico, pues se estuvo en constante observación de la gestión del evento.

8. 4. Levantamiento de información

Estrategia de levantamiento de información

-Describir la actual escena musical emergente santiaguina, considerando sus prácticas y estrategias para el desarrollo de su producción y difusión musical.

-Comprender los significados que los miembros de la actual escena rock emergente santiaguina, les otorgan a la industria cultural, autogestión y al rol del Estado.

-Especificar las prácticas de autogestión, motivaciones y redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena musical emergente chilena.

- Relacionar los conceptos de identidad y consumo cultural, con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina.

Estructura de búsqueda de información

Objetivo General	Objetivos Específicos	Técnicas de recolección de información		Preguntas
		Entrevista Semi Estructurada	Observación Participante	
Describir la actual escena musical emergente santiaguina, considerando sus prácticas y estrategias para el desarrollo de su producción y	Comprender los significados que los miembros de la actual escena rock emergente santiaguina, les otorgan a la industria cultural, autogestión y al rol del Estado	- Industria Cultural - Rol del Estado		Preguntas: 11, 12 y 13.

difusión musical.	Especificar las prácticas de autogestión, motivaciones y redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena musical emergente chilena	- Autogestión - Uso de redes y redes sociales - Producción y Difusión musical.	Conocer de manera experiencial el funcionamiento de la autogestión.	Preguntas: 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 15.
	Relacionar los conceptos de identidad y consumo cultural, con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina.	- Identidad. - Consumo cultural.		

Fuente: Cuadro número 4, Elaboración propia.

8. 5. Universo y Diseño muestral

Tal como lo menciona el doctor Roberto Hernández en los estudios cualitativos “*el tamaño de la muestra no es importante desde una perspectiva probabilística, pues el interés del investigador no es generalizar los resultados de su estudio a una población más amplia. Lo que se busca en la indagación cualitativa es profundidad. Por lo tanto, se pretende calidad en la muestra, más que cantidad*” (Hernández, Fernández y Baptista, 2006; 562).

La muestra está determinada por los integrantes que componen la escena rock emergente, que para este caso se estructura de dos partes: las bandas que se presentan y los organizadores de los eventos. Es por ello que se desarrolló una muestra de casos-tipo, que consiste en “*analizar los valores, ritos y significados de un determinado grupo social*” (Hernández, Fernández y Baptista, 2006; 562). En este caso se determinaron 3 aspectos gravitantes dentro de la temática de nuestro estudio: prácticas y estrategias para el desarrollo de la producción y difusión musical, significados que los miembros de la escena le otorgan a la industria cultura y al Estado de Chile, como gestores culturales, especificar

los mecanismos y práctica de autogestión y finalmente relacionar los conceptos de identidad y consumo cultural, con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina. Para cada uno de los temas hubo un informante diferente, que haya estado capacitado para transmitir esta información. La entrevista realizada a las bandas arroja información más especializada sobre la temática de producción y difusión musical, mientras que los organizadores de los eventos entregan datos sobre el proceso de autogestión. Cabe destacar que cada informante nos entregó información relevante y pertinente sobre una temática, mas todos los informantes fueron consultados sobre todas las temáticas, aunque en distinta por lo recién expuesto.

8. 6. Análisis de la información

Para el desarrollo del análisis de la información, se tomó como referente los pasos descritos por (Hernández, Fernández y Baptista, 2006; 7), donde se plantea el uso de los datos (entrevista y observación) desde lo micro a lo macro. Esto quedó plasmado en los siguientes pasos:

1. Obtención de la información
2. Captura, transcripción y orden de la información
3. Codificación de la información
4. Integración de la información

En el marco de estos pasos, se realizó un análisis de contenido, que se puede definir como “una técnica no intrusiva, que analiza tanto materiales estructurados como no estructurados y que tiene en cuenta el contexto propio del lugar de la investigación”. (Cortazzo y Schettini, 2015; 43)

El análisis de contenido, estuvo suscrito a un análisis semántico. Respecto de este, se debe mencionar que “su objeto es la comprensión de los principios organizadores que dan sentido al discurso que el sujeto efectivamente expresa”, (Canales, 2006; 301) esto nos permitió poder generar la codificación de la información, que ha estado ligada a los conceptos desarrollados anteriormente, al igual que con los objetivos ya descritos.

Para la construcción de las categorías nos enfocamos en lo descrito por Ruiz (2003). Se deben entender tres conceptos que el autor propone para la realización de este proceso: el campo, el texto y el lector. En primera instancia, el campo representa de manera simbólica el lugar de origen de donde se extraen los datos a examinar. Así, el campo para efectos de este estudio han sido las entrevistas a las bandas, organizadores y participantes de los eventos, además de las observaciones que se realizaron durante el desarrollo de los

eventos. En segundo lugar se encuentra el texto, que es elaborado por el investigador tras su visita (lectura) al campo. Este es denominado texto de campo y resulta ser “un texto confuso, abigarrado, desordenado, lleno de repeticiones, ambigüedades, precisiones y matizaciones” (Ruiz, 2003; 198). Pese a ello, el investigador debe construir el texto de investigación y el texto interpretativo provisional, en donde se construye una sistematización de la información integrándose las primeras categorías. Además, en estos se puede reflejar “su experiencia personal de la experiencia social”, de este modo puede representar “su definición de la situación, su interpretación refleja y su versión científica de la realidad social” (Ruiz, 2003; 198). Finalmente, respecto del lector, se apunta que se hace referencia al informe final que se debe construir, que “es compartido con colegas y negociado con los participantes de la investigación” (Ruiz, 2003; 198). De esta forma, el trabajo de análisis se reconstruyó por críticas y comentarios, desde los distintos puntos de vista por la presentación cuasi pública del texto.

El proceso de análisis cualitativo de contenido, “procede de forma cíclica y circular, y no de forma secuencial lineal” (Ruiz, 2003; 201). Así, los tres pasos descritos anteriormente se realizaron una y otra vez, de modo que las categorías construidas fueran concisas en relación a los conceptos tratados y objetivos propuestos.

9. Análisis de Resultados

Respecto los datos recogidos en la investigación, se generaron insumos por medio de la observación participante, en dos eventos específicos y de las entrevistas a los participantes de la escena rock emergente santiaguina.

Para el desarrollo de este apartado, se han codificado las entrevistas realizadas a las bandas y organizadores, producto de ello la codificación ha sido la siguiente:

EB1 (Entrevista banda 1) = Felipe (Amarga Marga)

EB2 (Entrevista banda 2) = Paracaidistas

EB3 (Entrevista banda 3) = Nicolás (Siempre Lluvee al Atardecer)

EO1 (Entrevista organizador 1) = Pilar (Sideral)

EO2 (Entrevista organizador 2) = Eduardo (Levantando Polvo)

EO3 (Entrevista organizador 3) = Sebastián (Levantando Polvo)

Se ha creado una matriz de respuestas y se han identificado las unidades de análisis para su posterior resolución ante el marco teórico, para finalmente generar conclusiones finales.

9. 1. Significados que los miembros de la actual escena rock emergente santiaguina, les otorgan a la industria cultural, autogestión y al rol del Estado.

En relación al significado que bandas y organizadores le dan a la industria cultural, podemos destacar que esta se dimensiona como “el conjunto de empresas o de asociaciones que hacen que funcione la cultura y que se mueva y que también generan cultura.” (EB1) lo cual se acerca más a la definición de Adorno y Horkheimer. Para los organizadores, la industria cultural es una idea no tan clara sin embargo, puede reconocerla en festivales masivos: “Me parece súper difícil meter el concepto cultura con lo que es la escena hoy en día, porque hay personas que van súper contra la corriente, hay bandas ponte tú que no tocarían en ciertos lugares, hay músicos que están tan contra del sistema, que te dicen “no vamos a ir al Lollapalooza”, o no te hacen un comercial con alguna marca.” (EO1) También la reconocen pero se desligan de ella, como lo señala de la siguiente manera:

“La industria cultural, obvio que hay una, en realidad no sé cómo funciona, ni que tan metidos estamos en la huea. Me imagino máquinas o boletas y trámites, nosotros no tenemos nada, yo respondo los mensajes por Facebook por ejemplo, y me decían “¿oye y nos darás una entrada?” y yo les decía “no, solo una lista, no nos da pa imprimir un papel que diga, Levantando Polvo”, entonces es solo confianza, no sé si somos parte de la industria, lo hacemos todo, somos artesanos nosotros, nosotros no arrendamos ningún equipo, nos conseguimos los equipos, con bandas que ya han tocado.” (EO2).

Finalmente en la categoría de percepción y aproximaciones sobre la industria cultural en Chile, por una parte identificaron la industria hoy en el Estado, como principal gestor cultural, lo que se adapta al acercamiento de Ossa en Díaz y Montes (2014) que sostiene que el Estado se ha transformado en el principal productor de industria cultural a nivel país. Posteriormente los entrevistados lo encuentran en organizaciones como la SCD, Lollapalooza, la feria PULSAR, publicidad, EMI Chile y las radios. Al mismo tiempo visualizan la industria como un proceso de construcción, que se mueve en una suerte de dualidad, conformado por lo público y lo privado, de esta forma se ve a la industria chilena ramificada en distintos ámbitos culturales y musicales, aunque poco cohesionada.

Felipe vocalista de Amarga Marga, logra identificar la industria en “los sellos discográficos, el gobierno que debería hacer quizás un trabajo mucho mejor, la feria pulsar cachay, todas estas asociaciones, la EMI chile, la radio, cachai que igual en el ámbito musical están bastante como segregadas, las hueas son como bien así, la SCD también que en el fondo es un gestor cultural súper importante musical en Chile supuestamente.” (EB1) “Está lo de la SCD ponte tú, que es bien raro porque es una cuestión privada pero que la única opción que tiene uno como músico para los derechos de autor que es una cosa fundamental, teni que estar en la SCD y ahí se produce algo raro.” (EB2), complementariamente una banda menciona que “en la tele, creo que ahí pasan muchas cosas.” (EB2) Estas citas, tienen directa relación con lo expuesto por Farías, Palominos y Utreras, ya pueden identificar el desarrollo de la SCD, como un organismo de la industria cultura, en concordancia con el uso de los derechos de autor y las ganancias que estas se

producen, además de la repercusión que esta entidad tiene con las prácticas de producción y difusión musical.

Complementando la percepción de las bandas sobre la industria cultural, ellos logran identificarla como “algo que está en construcción cachai, es positiva, como que existe igual porque hay gente que está trabajando y moviendo la huea, nosotros mismos, las bandas chicas, los sellos chicos, los sellos grandes (...) pero la industria en Chile es demasiado joven todavía de música al menos, entonces le falta todavía como para llegar a un nivel digamos en el cual alguien diga: hay quiero ser músico.” (EB1) “Es positivo, porque no hay nada más negativo que no poder mostrar su arte.” (EO1), esta última visión es generada debido a que la industria los ayuda a mostrar su música mediante las plataformas de uso comercial en internet (como Spotify). Por otra parte, la ejemplifican de forma negativa, debido que es excluyente en relación a los productos culturales ya que solo tiene por objetivo el generar ganancias de estos. “Encuentro que igual es súper necesario, encuentro que igual es peludo cuando la industria se involucra demasiado en el arte porque creo que la industria debería apoyar el arte y no mezclarse en realidad.” (EO2) “pienso que la wea es media rancia, en la radio solo salen los weones que suenan bien, que tienen una producción de sonidos muy buena y la wea tiene que ser muy pop, ya ni cagando hay espacio pa bandas punk o noise.” (EB2) Estas concepciones son referencias a que la industria cultural ha sufrido cambios, y con la llegada del internet estos cambios se están viendo plasmados en diferentes esferas, como la cultural en donde si bien es más fácil “mostrar su música” desde el punto de vista digital, existen medios dentro la industria cultural que aún son muy selectivos que terminan por excluir a las bandas.

9. 1.2.Rol del estado

En relación al rol del Estado en el aspecto cultural musical, los entrevistados señalan que es positivo, tanto como negativo, ya que comentan que las intenciones son buenas, pero estas se ven arruinadas por la mala gestión que el Estado tiene en los fondos y en los concursos. Las bandas opinan que “falta más apoyo como al músico y también a los nuevos proyectos cachai y más cohesión no se po en el tema de los fondos, a veces es muy complejo postular en ese tipo de cosas. Creo que el gobierno le falta como proteger más el estado del músico o del arte en general y darle también oportunidad a cosas nuevas.” (EB1) A su vez otro entrevistado opina que “la huea de los fondos en verdad y que en eso encuentro igual que el estado hace relativamente bien la pega, porque hay mucha plata pal hueon que arme bien su proyecto y qué bandas se puedan ir para afuera y grabar discos.” (EB3) por último una de las bandas expresa que “Invierten, no me acuerdo cual era la cifra, 50 mil millones una ¿huea agitada y vo pensai “¿todos los años se invierte esa huea?” y ¿dónde se ve esa huea?, nosotros armamos por ejemplo una huea y la gente llega y se armó algo, y ¿se armó con cuánto? 500 lucas y esos weones invierten 50 millones de pesos pa una huea que no ve en ninguna parte.” (EB2) Esto demuestra una aceptación sobre un rol

del estado dentro de la esfera cultural, pero se critican los procesos selectivos y burocráticos en la postulación de los interesados.

Por otro lado los organizadores destacan la participación del Estado, estando dispuestos a ocupar fondos, sin embargo su alcance se ralentiza por la burocracia y la complejidad de su acceso: “Lo penca de esos concursos, es que hay que saber cómo hacer el proyecto, yo por ejemplo me he presentado como 2 veces con otros proyectos y te juro que ha sido horrible, es como ¿Qué papel tengo que presentar?, entonces eso es como un poco elitista, no todas las personas pueden ganarse un Fondart, porque no todos saben cómo chucha contestar esa huea.” (EO1) de la misma manera se señala: “Entonces sería mucho mejor que fuera más fácil, o por ejemplo si el Seba se presentará con él Levantando Polvo, toy segura que ganaría (...) Yo no tendría miedo a ocupar un fondo del gobierno, pero tal vez lo mantendría lo más piola posible, pero creo que el fin es hacer un buen festival, tener buenos artistas y tratarlos bien a ellos, tenerles comida, que estén cómodos, etc.” (EO1) Finalmente un organizador nos señala una decepción con respecto al tema estatal: “En relación a eso no sé si debería haber más apoyo estatal, creo que también va en que está todo muy mal.” (EO2)

Esto se complementa a el hecho de que, actualmente el Estado de Chile tiene 24 concursos públicos que se vinculan a la música, de estos 24 concursos solo 12 pueden podrían ser de ayuda para los integrantes de la escena rock emergente santiaguina. El problema recae en que para postular a los fondos, se debe tener conocimientos sobre la formulación de proyectos y tener varios documentos los cuales son solicitados para poder concursar, ante esto el concursar para los integrantes de la escena rock emergente santiaguina, se traduce en un problema, puesto que no tienen estos conocimientos, esto según señala Carlos Ossa corresponde a la instalación de un modelo de estado subsidio, que apela al sentido burocrático que se relaciona frecuentemente con el estado moderno.

9. 1.3. Autogestión

En el desarrollo de la categoría el significado de la autogestión, las bandas identificaron la autogestión como: “hacer las cosas sin ninguna organización digamos establecida, sin tener como algún jefe digamos que no haya una jerarquía.” (EB1) a su vez, el entrevistado señala que la autogestión se realiza “con pares, con gente que está a tu nivel, y el cual los tratos también son, deberían ser y son la mayoría de las veces como súper equitativo y equilibrados.” (EB1) lo que se complementa de forma directa a las palabras de otro entrevistado, “Que hagai las hueas por ti mismo así como sin nadie, que no estis en un sello generalmente, o que tú seas tú sello cachai que tú lo gestiónis.”(EB3) En contraparte la banda Paracaidistas lo señala como la única opción que tenían: “Nosotros en verdad, pese que hacemos todas nuestras weas, lo hacemos porque no tenemos, nadie ha llegado a decirnos que la pueden hacer por nosotros, y todas estas bandas igual, yo en verdad pienso

que el discurso de la autogestión es mentira como que en verdad la autogestión, lo que nos pasó a todas las bandas de acá, lo vivimos porque no teníamos otra, era discurso pero cuando llegó el momento, solo fue porque no teníamos otra opción.” (EB2) Los informantes señalan que corresponde al hacer las cosas por sus propios medios y de forma equitativa u horizontal, tanto en la realización de eventos, como en la producción musical, estas definiciones están muy cercanas a la definición de Coronel (2015) y Hudson (2011) sin embargo, su similitud es solo practica ya que en algunos casos no hay una conciencia ideológica sobre el término autogestión. Para el tema de producción musical también cuentan con sellos que funcionan por la vía autogestionada, lo que se conoce o lo identifican como un trabajo más Undergraund o Low-Fi (low fidelity) que son etiquetas que rodean al concepto de autogestión. Por otra parte para los organizadores lo definen de igual manera, como un accionar que es cómodo y factible para ellos, aun así uno de los entrevistados señala que la autogestión se establece más como solo una etiqueta.

“Hacerlo entre todos, simplemente eso, hacerlo entre todos y el modo en que nos gustaría.” (EO2) Sin embargo un organizador lo cataloga con una etiqueta y lo compara con otras palabras que se usan para describir este tipo de actividades: “la autogestión a estas alturas pa mí no deja de ser algo así como una etiqueta. Como el do it yourself cachay o como otras tantas. Nosotros cuando empezamos a hacer esto notamos que había mucho valor en hacerlo desde un tipo de amistad, de respeto y una de las primeras cosas que nosotros le ofrecimos a las bandas fue la puerta se reparte por todos igual.” (EO3) Esta última cita demuestra un carácter fundamental dentro de la autogestión en la escena actual, la idea de horizontalidad entre los participantes, esto se da tanto con bandas como con organizadores.

9. 2. Prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena rock emergente santiaguina.

En relación a las observaciones realizadas, estas se han descompuesto en cinco categorías, espacios apropiados, horarios y puntualidad, solución de conflicto, servicios y seguridad.

Espacios Apropriados	Los espacios en que se han desarrollado los eventos, son espacios que se han reconfigurado para este propósito, debido que son espacios de múltiples usos, como el caso de Levantando Polvo, que se realizó en una Sede Vecinal, la cual es nombrada como un “centro cultural”, pero en este las bandas tocan en una cancha de futbol y dentro de una casa. Al igual que el caso de Safari Colectivo, en donde el evento es realizado en un centro de eventos, donde se realizan toda clase de eventos privados. De esta forma, se puede mencionar que los espacios en que la escena se desarrolla, no son espacios apropiados para el montar un espectáculo musical, pese a ello, frente la precariedad con que se logra gestar y organizar la escena, esta obtiene resultados
----------------------	--

	<p>satisfactorios, al improvisar escenarios en los lugares que se estimen convenientes.</p> <p>Cabe destacar que la escena no está solo constituida por lo musical, en el desarrollo de estos eventos, artista ligados al ámbito del diseño (parches, stickers, dibujos, ropa, etc.) son integrados a estos eventos y ellos colocan una serie de stands en los que pueden vender sus mercancías. Es así como los eventos que desarrolla la escena rock emergente santiaguina, tienen el carácter de convertir espacios, de re estructurarlos, de otorgarles otro sentido y de desarrollarlos desde la precariedad, sin dimensionar problemas de mayor índole.</p>
Horarios y Puntualidad	<p>En el desarrollo de los dos eventos, estos han partido a la hora acordada, sin desfases y sin problemas. Los eventos comienzan a la hora pese a haber poco público en el recinto, aun así las personas que asisten a los eventos, comienzan a llegar a más tardar el evento. Es el caso de Levantando Polvo, en donde la mayor cantidad de personas comenzó a llegar a medida que se hacía más tarde, cuando ya era de noche, el recinto estaba lleno de personas, las cuales venían a ver a las últimas bandas del día. Esta eventualidad se repitió en el evento realizado por Safari Colectivo.</p> <p>Importante es mencionar, que pese muchas personas llegan al finalizar las actividades del día, hay muchas personas que pueden llegar en medio del cartel de bandas y se queda a ver el resto de las bandas o al contrario, publico que va por una o dos bandas en particular y luego se marcha.</p>
Solución de Conflicto	<p>Los eventos que se observaron no presentaron mayor dificultad, en estos el trabajo es comunitario, al momento de que una banda termina de tocar, todos los músicos y técnicos (voluntarios) acuden de forma ordenada y eficiente a desmontar todos los elementos, amplificadores, instrumentos, luces, etc. Esto es de forma organizada, ya que realizan esto de manera rápida, para que la banda siguiente llegue a instalar sus instrumentos y así continuar con el evento.</p> <p>La mayor eventualidad observada, fue en el evento realizado por Safari Colectivo, en donde al final del evento comenzó a llover de forma leve, por ello muy rápido todas las personas comenzaron a mover los instrumentos y equipos que habían en el improvisado escenario, de forma voluntaria, personas del público comenzaron a tomar parlantes o pedestales, para cubrirlos de la lluvia que venía.</p>
Servicios	<p>En los eventos, los servicios higiénicos funcionaban a la perfección, estos estaban bien señalizados y ordenados. En el caso de Safari Colectivo, eran baños para hombres y mujeres, mientras que en Levantando Polvo, los baños eran mixtos.</p> <p>A su vez como ya fue mencionado, en los eventos se vendían otros</p>

	<p>productos relacionados con el diseño.</p> <p>Finalmente, se observó que en ambos eventos había venta de bebestibles (cerveza, jugo, bebida y agua) y alimentos. (en su mayoría los alimentos eran de carácter vegetariano, tales como hamburguesas y fajitas)</p>
Seguridad	<p>En relación a esta categoría, se pudo observar que en los eventos no hay seguridad privada contratada para estos, pese a ello tampoco había una seguridad excesiva en estos.</p> <p>En el caso de Levantando Polvo, la seguridad solo se encontraba en la entrada, por medio de las personas que vendían la “entrada”, puesto que esta no era física, sino que solo era un timbre en la mano. Las personas en la puerta iban rotando a medida que la hora avanzaba, de esta forma solo existía un control a la entrada y salida del lugar, en el que no se revisaban bolsos o mochilas, ni se prohibía la entrada de ningún tipo de elemento o bebestible, etc.</p> <p>Por otra parte, el evento gestionado por Safari Colectivo, era de carácter gratuito, no se presenciaba seguridad en el lugar y no existía un control de ingreso o salida.</p> <p>Cabe mencionar que en ambos eventos, no se registraron incidentes de carácter violento, pese la presencia de alcohol tanto dentro como fuera de los recintos, no se percibió ningún tipo de problemática de fuerza mayor.</p>

Fuente: Cuadro número 5, Elaboración propia.

9. 3. Prácticas de autogestión, motivaciones y uso de redes que utilizan las bandas y organizaciones para el desarrollo de la actual escena rock emergente santiaguina.

Primeramente se buscó entender que llevó a las bandas y organizadores a realizar prácticas de autogestión y uso de redes, para después definir estas prácticas. En el caso de las bandas, se señala que desde sus inicios sus conciertos fueron auto gestados, ya que tocar en el círculo de los bares nocturnos se volvió problemático y poco rentable, es ahí cuando deciden ellos mismos generar sus conciertos, con sus propias reglas aunque con condiciones más precarias, ya que solo utilizaban lo más asequible, lo demás se conseguía mediante las mismas redes sociales. “No tocábamos nada mucho y dijimos, “Ya arrendamos un local, digámosle a bandas que nos gustan” (EB2) Esto define al nacimiento de la escena desde las ganas de hacer música, de querer compartir lo creado con un receptor, gestándose poco a poco, de forma libre y espontánea, tanto bandas como organizadores y asistentes de la escena. Esto puede ser ejemplificado mediante la siguiente cita: “que todos partimos siendo nada y con muy poca aspiración, porque yo creo que muy pocas bandas pensaban que iba a suceder algo” (EB2). En relación a ello se puede mencionar, que muchas bandas asistían a tocatas sin tener un disco en formato físico o sin siquiera tener sus canciones grabadas en algún. Finalmente cabe destacar la precariedad con

que la escena comenzó a mostrarse, debido que esta “partió de la nada, de puro corazón, porque no había plata, no había equipos, los lugares con cuea nos dejaban tocar.” (EB2), pese a estas dificultades la escena ha logrado conformarse, organizarse y difundirse.

De esta forma la autogestión se identifica con “queremos tocar hagamos la wea.” (EB2) Por otro lado los organizadores también partieron desde la misma base del “querer hacer”: “Omar durante este verano se fue a Argentina y Uruguay y ahí se puso a hacer un documental y conoció bandas como Él Mató (Él Mató a un Policía Motorizado), entrevistó a las ligas menores, etc., y llegó acá con la idea de hacer un festival invitando a algunas bandas como esas. Pero él llegó con la idea de invitar bandas de afuera que fueran conocidas y también desconocidas también para poder hacerlas acá, obviamente que esto es 100% autogestionado por nosotros, osea no hay ninguna plata de gobierno.” (EO1)

También la intención provenía de un sentimiento nostálgico hacia el pasado: “Las ganas, ósea participar en cosas que nos hubiese gustado hacer cuando teníamos la edad de los muchachos que participan en el festival, nos hubiese gustado que a esa edad algo así hubiese funcionado. Y me encanta que sea barato, que no nos asociemos a nadie.” (EO2) así como las ganas pasadas de hacer algo que gusta: “Llevamos mucho tiempo escuchando música en vivo, más de 15 años si pensamos que es desde los 18, por ahí. Y en un momento que yo junto a otros amigos arrendamos que se yo una picada en barrio huemul ahí también, todo muy colaborativo (...) y es básicamente el estilo de música que un poco que nos gusta algo pop, que se yo indie un poco punk medio low-fi y nos acercamos a ellos en una tocata de particularmente al Franco, yo, y le dije hueón hagamos una tocata igual a esta, pero en un lugar que yo tengo con unos amigos allá en Franklin, en Huemul.” (EO3)

Sobre los mecanismos de gestión y redes que utilizan las bandas y los organizadores, estos utilizan la autogestión simplemente porque no tenían otra opción para realizar sus propósitos, esto puede ser ejemplificado por medio de la siguiente cita, “es el hecho de que queríamos hacer cosas y no teníamos los medios para hacer esas cosas, entonces no vimos como forzados por nuestra propia intención de hacer hueas.” (EB1) Esto se complementa a que, las bandas que han gestado la escena rock emergente, simplemente tenían ganas de tocar, de mostrar su música, de realizar arte. Ante ello, funcionaron en base a ensayo y error, muchas bandas buscaron lugares donde tocar, obteniendo resultados negativos. De esta forma es como a ellos llega la idea de la autogestión, la cual no solo ayudó a su desarrollo de forma individual, como banda u organización, si no que los integró a un grupo, este grupo se constituye hoy como parte de la escena Rock emergente chilena, escena que ha sido conformada por medio de la autogestión.

Cabe destacar que para las bandas la autogestión se compone por dos partes, en primera instancia esta es provechosa al momento de realizar eventos a beneficio para otra banda o para algún propósito en particular. Por otro lado, la autogestión cumple el rol de organizar

eventos musicales los cuales tienen por objetivo el mostrar la música en vivo y realizar un buen evento. Es importante mencionar que la autogestión no se compone como el único medio para generar ingresos, ya que muchas bandas realizan eventos en bares, en los que les pagan por tocar y generan mucho más dinero que en eventos autogestionados. Mientras tanto, para los organizadores de eventos la autogestión se constituye como la única herramienta a su alcance para realizar los distintos eventos, pese al poder concursar por fondos estatales para la realización de estos, ellos se oponen a esta idea y prefieren hacer las cosas por sus propios medios, aun así, algunos organizadores han tratado de conseguir fondos estatales, pero estos han sido rechazados por la complejidad que presenta para ellos las peticiones de los fondos.

En relación al dimensionar la autogestión como algo eficiente o no, las bandas han asegurado que “sí, pero yo creo que es lo más fácil, lo más eficiente, lo más económico es juntarse con gente y hacer weas de manera autogestionadas.” (EB1) Mientras que otro de los entrevistados menciona “Obvio que sí, porque creo que es necesario en verdad, porque si lo piensas estamos en una época donde cualquier weon puede publicar algo en internet y si tienes una plataforma medianamente grande o de amigos que cachén hueas podés mostrarte al mundo, entonces se generan redes de ilustradores, de músicos.” (EB3) En cuanto a los organizadores estos tienden a reconocer que es un mecanismo eficiente, que pese a que existen errores inesperados, se aprende de ellos: “creo que pagamos como el noviciado por ser tan “new it”, hay errores que no vamos a volver a cometer obviamente, nunca más en un teatro porque los teatros cuestan caros, si vamos a traer una banda tiene que ser más o menos conocida.” (EO1)

Sobre lo expuesto, el uso de la autogestión se ha traducido en un aspecto positivo para el cumplimiento de sus objetivos, ya que considerando los factores y las herramientas que disponen, la autogestión se ha compuesto como la mejor manera de realizar sus actividades. Pese a ello, los organizadores destacan que “Es eficiente, pero a la vez es mucho trabajo y es muy difícil, nosotros hemos ido aprendiendo, esta es la cuarta versión y sigo aprendiendo cosas que creía que ya sabía y que era fácil y que podíamos cubrirlas.” (EO2). Esta característica fue observada en los eventos realizados por Safari Colectivo y Levantando Polvo, eventos que se realizaron gracias a la autogestión y que resultaron ser positivos, tanto para el público, bandas y organizadores, de esta manera comprobamos empíricamente los mecanismos de la autogestión y como estos si tienen un resultado satisfactorio para la reproducción de la actual escena rock emergente.

En relación a la descripción de las prácticas autogestionadas, específicamente en concordancia con el dinero, las bandas aseguran que “es algo que depende mucho igual de qué tipo sea la tocata y de la situación, porque por ejemplo hay muchas tocatas autogestionadas que tienen este concepto como del beneficio.” (EB1) Por otra parte uno de los organizadores señala que, “en el caso de que no sea así, la idea es que la plata sea

repartida lo más justo posible, pero siempre dependiendo de los gastos, cachai ósea si la banda tuvo que gastar no se 100 lucas en arrendar un lugar, primero se ven los gatos y después se reparte entre las bandas como el tema de la plata.” (EB1) Esto se ve respaldado por lo expuesto por otra banda, que menciona que “depende de las necesidades como del momento, una vez me acuerdo que estábamos muy pobres como personalmente, entonces repartimos un poco la plata, como 10 lucas para cada uno.” (EB2)

Ante lo expuesto, en relación a la autogestión como eje principal de la escena rock emergente santiaguina, podemos mencionar que se asemeja a las ideas de autogestión expuestas por Coronel (2015) y Hudson (2010). Y que son destacables los conceptos de horizontalidad y democracia, dentro de las organizaciones y las bandas, a su vez el llevar a cabo la autogestión se traduce como una solución a la problemática de querer producir y difundir la música de forma colectiva, de este modo al solucionar el problema, restándole dependencia con el Estado y el mercado.

Por otra parte, frente a los pagos que se realizan en las tocatas autogestionadas, las distintas bandas mencionaron que “Nunca es mucha plata, no es como que ese sea como el fin, porque de puras tocatas autogestionadas igual no vas a poder vivir en Santiago o pagar las cuentas ni nada.” (EB1) Otra banda expone que “Las veces que más hemos ganado, es cuando nosotros mismos hemos organizado una tocata, y le pagamos a cada banda 25 lucas.” (EB2) Finalmente un entrevistado menciona que “nos costó como casi dos años llegar al punto en que podamos cobrar para que nos paguen el transporte en casi todas las tocatas.” (EB3) Por otro lado los organizadores aseguran que su principal preocupación financiera tiene que ver con el pago a los artistas, después vienen las ganancias: “Las entradas son completamente para los artistas, pero solamente los que tocan viernes y Domingo, el sábado son solamente colaboración, de este modo la plata de las entradas es para las bandas y se divide en partes iguales, por ejemplo nosotros “ganamos” plata vendiendo chelas y panes, la vez anterior vendimos panes y cervezas y cada uno gana 700 pesos.” (EO2): “las lucas que tenemos ahora, (dinero recaudado en el festival anterior) por ejemplo, va a ser pa comprar cerveza, todas esas cosas, tenemos un presupuesto para las bandas, porque no queremos que las bandas se queden sin plata, tenemos la plata pa pagarles antes y si nos va mal.” (EO1)

De esta forma el objetivo de los eventos, es el compartir música, el generar que las bandas toquen sus canciones, que la gente disfrute y que distintas personas puedan participar de estos eventos, esto se constituye como un quiebre en relación a la lógica con que opera la industria cultural, la cual busca productos culturales y los explota, solo para recibir ganancias, a contraparte, la escena de rock emergente, busca el desarrollo de esta misma, por medio de la música y la comunión de sus participantes, y no por objetivo principal una ganancia monetaria por la realización de estos eventos.

En la categoría de descripción de las prácticas en base a el uso de redes sociales, las bandas mencionaron que “son súper importantes en el último tiempo creo que todas las bandas que existen ahora, ósea que son nuevas y que nacen en esta época están totalmente influenciadas como por el internet, el hecho de poder compartir tanta información, compartir música tan fácil.” (EB1) Las redes también se utilizan para “buscar tu estilo de música o que un amigo te comparta una banda o bandas chilenas nuevas, entonces son esenciales para como la energía que tiene la escena y las bandas nuevas. Puedes conseguir integrantes, hacerte amigos.” (EB1) esto se complementa con los dichos de otra entrevista, “Es la Panacea po si no fuera por eso no pasaría, como que podis poner un evento en Facebook y cualquier hueon de Santiago que busque las bandas puede ir po cachai, es necesario, es básico.” (EB3) Finalmente una de las bandas señala “yo siento que sería bueno igual tenerlo (Instagram), porque nos podría dar más visibilidad y hasta podría ser divertido, pero no es porque estemos en contra ni nada. Nadie sabe usarlo.” (EB2)

Por otro lado para los organizadores también se vuelve una herramienta indispensable pero con distintos niveles de uso: “Las redes sociales un poco también funcionan así. Las manejamos nosotros, somos erráticos, utilizamos las faltas de ortografía como sin problema porque nos sentimos más tranquilos trabajando así. No ocupamos las mayúsculas porque no resultan, no sirven, no le importan a nadie. Es decir, no importa, no importa mucho ya que lo importante es esto otro. Entonces sí tenemos Facebook y ahora creamos un Instragam.” (EO3)

Otro organizador destaca su nivel de uso: “Yo creo que pa nosotros es súper fundamental, por ejemplo la venta de entradas es solo por Facebook, entonces es una súper herramienta, y por ejemplo yo le dijo al Seba que si fuéramos tan “do it yourself”, ni siquiera tendríamos que tener Facebook, entonces creo que igual es una súper herramienta.” (EO2) y finalmente algunos entrevistados reconocen las redes como vitales y buscan profesionalizar esta área: “Es importante, yo creo que hay que mantener lo más activo posible las redes sociales, de hecho, nos estamos asesorando para mejorar eso, osea hay ciertos días que son buenos pa subir cosas, a ciertas horas, subir cierto tipo de contenido, no es llegar y subir cualquier cosa. Instagram te da mucha más libertad, pero Facebook no, hay que tener cierto horario, a parte igual se puede hacer publicidad tanto en Instagram como en Facebook, así que es súper importante.” (EO1)

Finalmente, sobre el uso de las redes sociales, tanto bandas como organizadores señalan que tienen el carácter de fundamental para el desarrollo de su trabajo. Por una parte, las bandas ocupan las redes sociales para promocionar su música, para descubrir bandas nuevas que pueden servir de influencia y además de dar a conocer los eventos en que tocan ellos o una banda amiga.

Mientras que los organizadores utilizan estas para promocionar los eventos que realizan, además de la venta de entradas. Debido al carácter vital que presentan las redes sociales para la actual escena rock emergente santiaguina, es que algunos de ellos quieren profesionalizar este aspecto de su organización, dándole un énfasis a sus redes, para poder llegar de mejor forma al público.

Esta herramienta se torna vital para la propagación de los productos artísticos de las bandas también así como para los organizadores, que fueron capaces de gestionar eventos masivos y propagar su difusión mediante internet: “con el internet se masificó mucha música que antes era de nicho, entonces mucha gente de muchos lados se terminó juntando y se generó así...como copiando un poco pero en el fondo sacando recursos de esas weas.” (EB3) El uso de redes sociales también generó una conexión permanente entre los participantes de la escena, lo que sumado a la visión más horizontal entre pares que propone la autogestión, formaron redes culturales nuevas entre los participantes, una vinculación fuerte entre todas las bandas y organizadores, y finalmente una relación más cercana entre bandas y/o organizaciones con el público que los sigue.

Ante el uso de las redes sociales por parte de la escena rockera emergente chilena, se encuentra en relación a lo que menciona Pantoja (2011), debido que el auge de las redes sociales ha potenciado la conectividad y la comunicación con las personas, de esta manera el mundo se ha logrado conectar y deslocalizar, debido que todo ocurre en el mismo orbe y de forma inmediata. Por medio de esto se ha logrado concretar la presencia de personas de todos los puntos de Santiago o de Chile en los eventos realizados, a su vez ha creado redes comunitarias entre los participantes, la música de las bandas ha logrado ser difundida en todo el mundo y el uso de las redes ha tomado el carácter no solo de informativo, sino también de promoción, ante los eventos y música, ya que cada persona puede tomar un link en las distintas plataformas y compartirlo con su círculo virtual.

9. 4. Relación de los conceptos de identidad y consumo cultural con el desarrollo de la escena rock emergente santiaguina.

En relación a esta temática y tal como se menciona en los antecedentes, existieron otras escenas musicales o grupos de rock en Chile que dejaron su legado, al terminar estas, es cuando esta nueva escena toma forma, el legado del rock Chileno es entendido como una identidad ligada al pasado, donde la presente escena de rock emergente lo entiende y se posiciona como la continuidad al vacío que dejaron las últimas bandas de rock reconocidas. Según los entrevistados ellos vienen a llenar el espacio que dejaron bandas como Los Bunkers, Manuel García entre otros. Los entrevistados señalan que han ocupado su lugar con un número importante de bandas, lo que se reconoce como positivo: “se acabaron los Bunkers y ¿Qué pasó?, ¿ahora qué sigue?, no había nada más, entonces que aparezcan

bandas nuevas, también crea la instancia para generar espacios nuevos y salirse de lo que era tocar en bares, al tocar en casas, en sedes vecinales, un gimnasio. Que haya más bandas en la escena musical chilena, es súper bueno.” (EO1)

Identidad y consumo en la escena.

Ante lo expuesto podemos comparar la escena rockera emergente, con los postulados de Sandoval (2002), quien presenta la cultura juvenil como una subcultura, capaz de adueñarse de recursos para generar cambio social. Si bien es cierto que la escena rock emergente santiaguina no adhiere a una ideología contrahegemónica explícita, ni se constituye como un movimiento político o social, logra generar un cambio en las dinámicas de hacer música hoy en día, al mismo tiempo que es capaz de actuar con autonomía y generar un movimiento de personas, las que están dispuestas a asistir a distintos eventos y pagar por ver bandas chilenas, conformando una organización sólida, estable y que se articula de manera positiva, rompiendo con lo burocrático y ganando dependencia del adultocentrismo.

En relación a la categoría de la percepción de la construcción de identidad, se puede mencionar que hay dos opiniones dominantes. En primera instancia se cree “que a la larga se va a ir viendo mucho más, de manera mucho más fáciles identidades y como de todo este movimiento, porque estamos en un proceso donde recién se están gestando como hitos importantes y cuando pase más tiempo se va a poder definir una como una identidad más clara.” (EB1) otro entrevistado también asegura que, la identidad se está recién construyendo, “porque todo el rato están saliendo bandas nuevas, yo creo que va a salir una identidad chilena a lo largo de eso.” (EB3)

Por otra parte nos encontramos con la idea de que los asistentes a las tocatas “quieren pertenecer y empiezan a adoptar las formas de los otros y se empieza como a homogeneizar todo un poco, no necesariamente las bandas o la música; a mí me pasa que lo miro de repente a la gente en las tocatas y todos se empiezan a vestir igual, usar los mismos parches, se cacha que les gusta la misma música.” (EB2)

Por otro lado los organizadores difieren sobre la formación de una identidad en la escena, por un lado: “No creo, si hay similitudes, creo que es coincidencia, no creo que haya algo así como generacional(...) no, yo creo que lo que aporta es la música.” (EO1) mientras que uno de los organizadores logra comparar comportamientos dentro de las tocatas y confirma:

“Si, yo creo que, hay cierto comportamiento de respeto, de ver a las bandas bien, de vacilarla, eso igual es otra cosa yo iba a ver bandas y como que todos los hueones sentados

y ahora voy a ver a los Niños del Cerro a Patio Solar y todos los hueones saltando, entonces eso igual motiva mucho.” (EO2)

De lo expuesto por los jóvenes, en contraste a los dichos de Cabello y Hormigos (2004), podemos desprender de que si existe una identidad juvenil, la cual ha ido formando por medio de la misma música, ya que esta es capaz de congregarse a un grupo de personas que tiene rasgos en común, más allá del gusto por la misma banda. La gran mayoría de las personas que asiste a los eventos son jóvenes y estos se definen como oyentes de la acción comunicativa, entre el ejecutante, compositor y oyente, de esta forma es que la música comienza a generar una expresión en concreto, expresión que crea una realidad que se traduce en el crear una identidad propia de la actual escena rock emergente, lo cual puede derivar en formas de vestir, maneras de relacionarse, modos de enfrentarse a la realidad, etc.

Para conocer la fuerza de la escena actual, se consideró el consumo cultural como factor de interés, el cual fue valorado positivamente por los entrevistados, sobre todo los organizadores que ven que en la actualidad, que la escena está generando una mayor cantidad de conciertos y de gente que asiste a los mismos, creen que esta respuesta positiva se debe al uso de las redes como medio de difusión, pudiendo generar nuevos y pertinentes espacios para el desarrollo y consumo de la cultura: los entrevistados identificaron que, “la gente si apoya las bandas y yo creo que hay mucho consumo de bandas chilenas, tanto de bandas mucho más ya establecidas de artistas ya mucho más grandes como de artistas más chicos.” (EB1) Por otro lado las bandas también le dan una valoración positiva al consumo cultural, pero debido solo al proceso de democratización que generó el internet, ya que critican mucho la forma en que el Estado opera las políticas públicas ligadas al consumo cultural. Esta apreciación del consumo, guarda relación con los datos obtenidos de la encuesta nacional de participación y consumo cultural, la cual arroja cifras positivas sobre el interés o el consumo musical en Chile.

Por otro lado, se enuncia que el interés cultural, reside en que “es simplemente porque la gente está aburrida y quiere hacer cosas no más,” (EB3) también concuerda uno de los organizadores, pero lo asocia a la posibilidad de expandirse a través de internet “Creo que la gente quiere salir de la casa, hubo un momento en que estuvo muy muerta la escena y ahora hay un nuevo interés, la gente quiere estar más atenta a la cultura, mucho tiempo hubo un vacío, tu mirabas por ejemplo en los diarios y no había ni una tocata interesante, ahora Facebook te llena de eventos, hay días en que hay 5 o 6 tocatas el mismo día y al mismo tiempo y uno dice ¿a cuál voy?” (EO1) también esto permite que se genere una oferta más amplia lo que se refleja en: “no solo son tocatas en bares po cachai, entonces pueden ir pendejos de menos 18 eso igual es bacan porque potencia que vaya más gente.” (EB3)

10. Conclusiones finales

En primera instancia, se debe de destacar el aporte que esta investigación constituye para el desarrollo de la sociología, sino que también se mueve dentro de la sociología de la cultura, juventud y organizacional, exponiendo una problemática que tiene que ver con el impacto de la industria cultural en nuestro contexto país, además destacando el desarrollo de una escena de la cual existe escasa información académica alguna, ya que el desarrollo de esta y la cobertura de eventos solo ha sido expuesta por medios independientes. Finalmente la investigación, cumple un rol fundamental al querer esclarecer el impacto de la industria cultural en nuestros tiempos y específicamente en el contexto chileno, debido que esta se ha ido reformando y ramificando con los años, además de poner en el debate el rol del estado como un productor y difusor cultural. Por otra parte el investigar el desarrollo del arte, en específico la música, hoy en día, se constituye como algo fundamental para poder orientar el desarrollo de políticas públicas, las cuales no muchas veces responden de manera certera a quienes van implicadas.

Respecto al fin teórico de esta investigación, podemos mencionar que esta cumplió su objetivo general, ya que han quedado expresados de manera satisfactoria la descripción de la actual escena rock emergente santiaguina, considerando sus prácticas y estrategias para el desarrollo de su producción y difusión musical. Como limitación cabe destacar que en esta investigación, se ha tomado como muestra informativa solo una parte de la actual escena, debido que por el tiempo de esta investigación y la cantidad de bandas que compone la escena, no han podido ser entrevistadas, a raíz de ello es que se podrían generar nuevas ideas en relación a nuestro objetivo. Por otra parte, uno de los componentes esenciales de la escena son las personas que asisten a los shows, los seguidores que compran los discos o descargan la música de forma virtual y las nuevas personas que van descubriendo esta escena, ante ello creemos que para una nueva investigación sería de suma importancia el generar datos en relación a la opinión y consumo cultural de estas personas.

En relación al desarrollo de la escena, se debe destacar la homogeneidad y horizontalidad con que se logra organizar los integrantes de la actual escena rock emergente, la cual se ve expuesta dentro de la categoría de escena musical, ya que esta reformula espacios urbanos para el desarrollo de sus objetivos. Adicionalmente está compuesta en su gran mayoría por jóvenes, que poseen una fuerte motivación por el desarrollo y propagación de la música, ya sea en el ámbito de producción, difusión o asistencia, pues la escena se encuentra compuesta por estas tres partes en donde músicos, organizadores y público, se encuentran en constante cambio, debido que los roles no son estáticos por el carácter micro de esta misma, una persona puede pertenecer a los tres grupos sin ningún problema. Estos grupos se definen hacia los mismos generando 2 tipos de identidad, por una parte la identidad musical, que guarda relación con el género musical del rock, específicamente la identidad de la música en el contexto del rock chileno y el segundo tipo de identidad se da entre bandas, organizadores y probablemente el público asistente a sus conciertos.

La idea de la autogestión de la escena, se constituye como uno de los puntos más importantes, pues este método les ha resultado satisfactorio desde los comienzos de la escena, hasta el día de hoy, desmintiendo una serie de prejuicios que abordan la autogestión como un mecanismo fallido para la ejecución de objetivos. Cabe destacar que el desarrollo de este modelo de autogestión, se ha configurado sin una ideológica o política, debido que esta se utiliza como un mecanismo de descarte, para el funcionamiento de la escena, bandas y organizadores, mediante sus herramientas es que han gestado la escena, por las ganas de producir y difundir la música. Dentro de sus prácticas, estas son todas vinculantes entre los miembros de la escena, su estrategia consiste en la realización de objetivos (eventos o productos culturales) sin tener que depender de capitales económicos, privados o el estado, sino que hacerlo con los medios que se tengan disponibles. Es así como la escena se ha ido constituyendo, mediante el efecto bola de nieve, ya que cuando unos empezaron a usar este mecanismo, otros también se plegaron bajo la idea no solamente del “do it yourself”, si no también bajo esta lógica de homogeneidad y compañerismo, en donde todas las bandas son capaces de ayudarse, al igual que los organizadores, de aquí el hecho de que cada vez se sumen más bandas a la escena, debido la “facilidad” para desarrollar estas prácticas colectivas. Finalmente la idea de la autogestión, en el contexto de la escena rock emergente santiaguina, se logra constituir como una vía alternativa ante las lógicas del mercado y el sistema neoliberal, ya que los actores que componen de la escena, logran desarrollar prácticas que bordean las formas “convencionales” de producir y difundir la música.

En concordancia al rol del Estado frente a la escena, podemos decir que este no ha estado presente en su desarrollo, debido a que los miembros de la escena no lo han querido incluir, como también han fallado a la hora de postular a distintos fondos concursables, que el Estado puede ofrecer para el desarrollo de producciones musicales, como financiar algún evento de carácter masivo. Por otro parte el Estado logra tener una influencia o relación con

la escena rock emergente santiaguina, puesto que el Estado ha desarrollado la política del 20% de la música chilena sonando en las radios, política pública que busca difundir la música chilena entre la ciudadanía, pero esta política no se constituye como del todo positiva, debido que las bandas que suenan en la radio deben estar ligada a la SCD, de modo que solo las bandas que están inscritas en esta institución cumplen con la característica de ser “música chilena”, de lo contrario una banda que no se encuentra inscrita en este, no tendrá esta característica y al ser reproducida en la radio, no constituirá dentro de este 20%, lo que lo hace una medida limitante o discriminatoria para los músicos y bandas que no tienen los medios o el acceso para ser parte de la SCD, excluyendo a las bandas emergentes. La gran mayoría de las bandas que constituyen la escena rock emergente santiaguina, no están asociadas a la SCD, al no encontrarse dentro de este conglomerado, reciben menos apoyo de difusión institucional, de este modo solo los medios alternativos o “underground”, logran compatibilizar la difusión de esta escena.

Dentro de los hallazgos, podemos concluir que la escena Rock emergente en Chile se creó como una respuesta inconsciente ante las limitaciones del mercado y de un modelo híbrido de industria cultural. Esto debido a que la industria se encuentra en un proceso de reforma ante las crisis del avance de las tecnologías, lo que trajo consigo la inmersión de las redes virtuales y avances tecnológicos en el diario vivir, generando una democratización de la información que ha servido como herramienta que modifica los procesos de creación y difusión musical, haciéndolos más democráticos. Estas herramientas han sido adquiridas por diferentes grupos de personas, que forman colectivos o bandas, que las utilizan a su beneficio generando mayores y mejores espacios culturales que no solo se dirigen a lo musical. Las redes sociales y la autogestión han sido un muy buen aliado, ya que han logrado el objetivo de la producción y difusión artística, en el caso de las bandas y la articulación de eventos culturales de parte de los organizadores. Esta autogestión sin embargo, no es de carácter ideológico, ya que ninguno de los entrevistados tenía una visión contra hegemónica arraigada, sino que se daba más bien por un sentido pasional de querer hacer música o generar arte, para el caso de los organizadores generar espacios para la apreciación de esta.

Por otra parte, uno de los aliados fundamentales del desarrollo de la escena, han sido el uso de las redes sociales, tales como Facebook e Instagram y el resto de plataformas virtuales que ayudan a exponer la música a un público masivo, como YouTube, Bandcamp, Spotify, entre otras. Sin la presencia de las redes sociales, la escena probablemente no existiría, debido que no habría un contacto masivo entre bandas u organizadores, por otro lado las personas que asisten a los eventos o que compran las mercancías, no tendrían el mismo conocimiento que se tiene hoy de las bandas y eventos, lo cual ha sido esencial para el desarrollo de esta.

Haciendo referencia a los supuestos ya expuestos anteriormente, podemos mencionar que en primer lugar, la escena rock emergente santiaguina, no tiene el carácter contracultural en relación a la dominación que la industria cultural puede llegar a tener en la creación, producción y difusión de los distintos tipos de arte. Pese que las practicas realizadas por los participantes de la escena, se podrían relacionar con la característica de contraculturales, los miembros de la escena, no tienen un conocimiento de causa, en relación a la influencia positiva o negativa de la industria, además de haber estructurado la autogestión como un mecanismo opcional y no un accionar ideológico que busca contrarrestar el peso de la industria cultural.

En segunda instancia, referente a la posible identidad grupal que tiene la escena, esta no se ha podido determinar, debido que algunos participantes creen que existe, otros que está en construcción y otros no reconocen la construcción de esta. Para el desarrollo de este aspecto, sería necesario la aplicación de una investigación que este centrada en este aspecto, de modo que se puedan analizar los distintos tipos de identidad, además de recoger datos en base a los asistentes, las bandas, las organizaciones, los sellos y tomar en cuenta el carácter musical de la misma escena, especificar de este modo si existe una relación entre ellos en lo musical o si se encuentra alguna similitud con la historia de la música chilena.

Esta investigación nos abre camino para comprender de qué manera las diferentes esferas de la sociedad y la cultura, se transforman o adaptan a los procesos tecnológicos y a la era de la información, generando respuestas de adaptación a los diferentes procesos de dominación que trajo consigo la modernidad o que estén sujetos al mercado. Aún más importante, la democratización de la información que genera el uso del internet, y las posibilidades de contactos y formas de usos que esta nos presenta, posiciona al internet como el elemento de mayor relevancia después de la revolución industrial, ya que modifica o modificara todas las esferas sociales y la vida cotidiana. Esta investigación se constituye como un ejemplo de lo anteriormente planteado, siendo este solo uno de la totalidad de cambios que la tecnología trae consigo, lo que demuestra la versatilidad de sus usos y la relevancia en la historia de la humanidad. La investigación es una fotografía sobre los procesos culturales actuales, sin embargo aún hay muchas variables y estudios a considerar sobre la cultura y el arte como proceso social, ya que es una esfera en constante movimiento, más aún cuando vivimos en una era de constantes transformaciones y cambios. Ahora es necesario mencionar, que la autogestión funciona como un modelo de gestión eficaz en cuanto a sus objetivos, y ante estos buenos resultados expuestos creemos que este modelo podría expandirse dentro de los próximos años generando nuevas escenas musicales, donde cada estilo musical podrá contar con una puñado de grupos emergentes los cuales podrán difundir sus productos culturales mediante internet, lo que generara una mayor diversidad musical, no solo de punk o rap, los cuales eran los movimientos musicales emergentes asociados a la autogestión y vinculados como contracultura, sino que expandir los espacios de música y cultura para normalizarlos y apropiarnos dentro de los espacios comunes. De ser así, la industria cultural tendrá que aprender a moverse con los

cambios para evitar una nueva crisis, reformulándose constantemente de la misma forma en que el estado tendrá que hacerlo si quiere mantenerse como un agente cultural relevante.

11. Bibliografía

- Briceño, Y. (2010). “*La escuela de Frankfurt y el concepto de industria cultural. Herramientas y claves de lectura*”. Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales. Vol. 16. Caracas, Venezuela.
- Canales, M. (2006). “*Metodologías de la Investigación Social: Introducción a los oficios*”. Recuperado el 10 de Junio 2017, de <https://drive.google.com/file/d/0B00rfQ9umQIAUGxaQ056VU56VTg/view>
- Castillo, F. (2011). “*La Cultura Rock/Pop*”. Recuperado el 17 de agosto de <http://bibliotecadigital.ucsh.cl/greenstone/collect/libros/index/assoc/HASH01b4.dir/La%20cultura%20rock%20pop.pdf>
- CNCA. (2011). “*Política cultural 2011-2016*”. Departamento de estudios CNCA. Recuperado de: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (s.f.). “*Escuelas de Rock*”. Recuperado el 10 de Diciembre de, <http://www.cultura.gob.cl/programas/escuelas-de-rock/>
- Coronel, E. (2015). “*Autogestión: La praxis del anarquismo*”. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Cortazzo, I. y Schettini, P. (2015). “*Análisis de Datos Cualitativos en la Investigación Social: Procedimientos y Herramientas para la Interpretación de Información Cualitativa*”. Recuperado el 10 de Junio 2017, de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49017/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Cross, I., I, Morley. (2008) “*The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence*”. Recuperado el 04 de mayo del 2017, de: http://anthro.vancouver.wsu.edu/media/Course_files/anth-201-edward-hagen/the_evolution_of_music_theories_definiti.pdf
- Culaciati, F. (2013). “*Músicos Independientes: La Autogestión como la nueva forma de estar en la escena musical chilena*”. Recuperado el 14 de Abril 2017, de

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132760/Memoria%20Final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Díaz, I., Montes, M. (2014). "¿Existe Industria Cultural en Chile?" *Revista N°13 "Arte en la Chile"*. Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Diaz, S. (2017). "Escenas musicales locales hoy en día ¿Una herramienta válida?". Autonomous University of Barcelona Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/319315146_Escenas_musicales_locales_hoy_en_dia_Una_herramienta_valida [Fecha de recuperación Dic 12 2017].
- Duran, R. (2015). "Creación Musical y Transformaciones Tecnológicas: Un aporte a la discusión sobre la producción musical en Chile hoy." Recuperado el 10 de Diciembre 2017 de <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2782/TPROMU%2003.pdf?sequence=1>
- ENPCC, (2012). "Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural." Ediciones Cultura. Chile: Valparaíso.
- Escuelas de Rock. (s.f.). "Escuelas de Rock y Música Popular." Recuperado el 10 de Diciembre de, <http://escuelasderock.cultura.gob.cl/>
- Farías, E., Palominos, S. y Utreras, G. (2009). "Música en Tensión: Producción Simbólica en tiempos de Globalización." Recuperado el 10 de Diciembre de <http://libros.metabiblioteca.org/bitstream/001/259/8/978-956-319-859-1.pdf>
- Feixa, C. (1995). "'Tribus Urbanas' & 'Chavos banda'. *Las Culturas juveniles en Cataluña y México*". Recuperado el 27 de Mayo 2017, de <http://www.redalyc.org/pdf/159/15904706.pdf>
- Flick, U. (2007). "Introducción a la investigación cualitativa". Ediciones Morata. S.L. Madrid, España.
- Fondo de la Cultura. (2017). "Fondos Cultura, Música". Recuperado el 10 de Diciembre de, <http://www.fondosdecultura.cl/area/musica/>
- Gayo, M. (2013). "La Teoría del Capital Cultural y la Participación Cultural de los Jóvenes. El caso Chileno como ejemplo". Recuperado el 25 de Mayo 2017, de <http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v21n38/art07.pdf>
- González, J. (2002). "La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como proyecto histórico de racionalidad revolucionaria". *Revista de filosofía*. Vol. 27. N°2.
- Hernández, D. (2017) "Levantando Polvo" Recuperado el 15 de Abril del 2017, de: <http://www.zonadeobras.com/apuestas/2017/04/14/levantando-polvo-2017/#.WPIdvPG4zZE.facebook>
- Hernández, J. (2014). "La nueva escena musical chilena: Indie y pop". Recuperado el 5 de Septiembre de 2017. La Quinta Sitio Web: <https://laquintanoticias.wordpress.com/author/javierahs/>
- Hernández, R., C, Fernández., Baptista, P. (2006). "Metodología de la investigación". Mc Graw Hill. México.

- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988). *“Dialéctica del iluminismo”*. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.
- Hormigos, J. (2012). *“La sociología de la música. teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”*. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales. N° 14. Recuperado el 14 de Abril 2017, de <http://www.redalyc.org/html/3221/322127624005/>
- Hormigos, J. y Cabello, A. (2004). *“La Construcción de la Identidad Juvenil a través de la música”*. Recuperado el 14 de Abril 2017, de <http://es.scribd.com/doc/72196071/La-Construccion-de-La-Identidad-Juvenil-a-Traves-de-La-Musica>
- Hudson, J. (2010). *“Formulaciones teórico–conceptuales de la autogestión”*. Recuperado el 10 de Junio 2017, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032010000400003
- IFPI. (2016). *“Global Music Report”*. Recuperado el 17 de octubre de <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2016.pdf>
- Letts, R. (2003). *“Los efectos de la globalización sobre la música en cinco países de características contrastantes: Australia, Alemania, Nigeria, Filipinas y Uruguay”*. Recuperado el 14 de Abril 2017, de <http://www.imc-cim.org/mmap/pdf/int-dl-finrep-brief-s.pdf>
- Maira, M. (2014). *“Bajen la música: El nuevo paisaje de la Industria Discográfica”*. Editorial B. Providencia, Chile.
- Marín, D. (2013). *“Lo nuevo de la cumbia chilena que encendió este 18”*. Recuperado el 3 de septiembre de 2017 de 24 Horas Sitio web: <http://www.24horas.cl/tendencias/espectaculosycultura/lo-nuevo-de-la-cumbia-chilena-que-encendio-este-18-854788>
- Nicolaou, A. (2017). *“Como Spotify y Apple Music salvaron la industria musical”*. Diario el mostrador, entrevista.
- Olabuenaga, J. (2008). *“Metodología de la investigación cualitativa”*. Universidad de Deusto. Bilbao, España.
- OPC. (2010). *“La industria musical independiente en Chile”*. Recuperado el 17 de octubre de <http://www.imichile.cl/documentos/OPC-Musica.pdf>
- Pantoja, A. (2011). *“Los nuevos medios de comunicación social: las redes sociales”*. Recuperado el 04 de mayo del 2017, de: <https://www.google.cl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiF0pC9kNrTAhWEgpAKHZ2oBSkQFggrMAE&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F3737961.pdf&usq=AFQjCNGrtzgZAIc8gz6yu1PR0xB05t2OEA&sig2=C5fXDavVE3eKJcO018zLBw>
- Pino, J. (2016). *“El Fondo: “Producción música, Edición y Distribución”, Y su influencia sobre la auto-irritación en la creación musical”*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2017 de:

- <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/144961/El%20fondo%20producci%C3%B3n%20musical%20edici%C3%B3n%20y%20distribuci%C3%B3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Quiña, G. (2012). “*Hegemonía y desconocimiento de clases sociales: La producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires*”. Recuperado el 10 de Diciembre de 2017 de <http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/21%20QUINA%20hegemonia%20musica%20independiente.pdf>
 - Ramírez, F. (2008). “*El Mito de la Cultura Juvenil*”. Recuperado el 25 de Mayo 2017, de <http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v16n28/art05.pdf>
 - Ruiz, J. (2003). “*Metodología de la Investigación Cualitativa*”. Universidad de Deusto, Bilbao.
 - Sandoval, M. (2002). “*Jóvenes del Siglo XXI, Sujetos y Actores en una Sociedad en Cambio*”. Capítulo 4: Perspectivas de Análisis acerca del Mundo Juvenil: UCSH, Santiago
 - Sociedad Chilena del Derecho de Autor. (2009). “*SCD, Nuestra Historia*”. Recuperado el 10 de Diciembre de, <http://www.scd.cl/www/index.php/nuestra-sociedad/historia/>
 - Straw, W. (1991). “*Sistemas de articulación y lógicas de cambio: comunidades y escenas de la música popular*”. Estudios culturales, vol. 5, núm. 3, octubre, Routledge, Londres.
 - UNESCO. (2002). “*Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*”. Recuperado el 20 de Junio de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>
 - UNESCO. (2008). “*Banco de conocimientos de las industria culturales y creativas*” Recuperado el 20 de Junio de: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/tools/ci-mapping/latin-america-and-the-caribbean/>
 - UNESCO. (2015). “*Re Pensar las Políticas Culturales*”. Recuperado el 23 de Junio de http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_summary_es.pdf
 - Weber, M. (1922). “*Economía y Sociedad*”. Recuperado el 2 de Septiembre del 2017, de: <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2014/08/max-weber-economia-y-sociedad.pdf>
 - Zaffaroni, A. (2011). “*Prácticas culturales alternativas de un colectivo juvenil*”. Recuperado el 14 de Abril 2017, de <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php?journal=TSUCSH&page=article&op=view&path%5B%5D=580&path%5B%5D=464>

12. Anexos

(Anexo 1)

CONSENTIMIENTO INFORMADO ENTREVISTA BANDAS

Este documento comprueba que el uso de la información que usted brinda es para uso de a la investigación: “La escena rock santiaguina emergente, formas y prácticas de producción y difusión musical.”, en el marco de la tesis de licenciatura de Pedro Pablo Delso Chávez y José Ignacio Hernández Castañeda, Estudiantes de 5to año de la carrera de Sociología.

El estudio busca conocer la actual escena rock en el contexto Chileno, además de conocer la forma de producción y difusión de sus productos artísticos culturales.

Con el propósito de lograr concretar los objetivos de la investigación, se trabajará con entrevistas semiestructuradas, la que tendrá una duración aproximada de 30 minutos, la cual será grabada para su transcripción y su respectivo análisis. Los resultados serán publicados y enviados a los participantes interesados.

Investigador:

Fecha:

Entrevista n°:

Duración entrevista:

Firma participante

Firma investigador responsable del estudio

(Anexo 2)

CONSENTIMIENTO INFORMADO ENTREVISTA ORGANIZADORES

Este documento comprueba que el uso de la información que usted brinda es para uso de a la investigación: “La escena rock santiaguina emergente, formas y prácticas de producción y difusión musical.”, en el marco de la tesis de licenciatura de Pedro Pablo Delso Chávez y José Ignacio Hernández Castañeda, Estudiantes de 5to año de la carrera de Sociología.

El estudio busca conocer la actual escena rock en el contexto Chileno, además de conocer la forma de producción y difusión de sus productos artísticos culturales.

Con el propósito de lograr concretar los objetivos de la investigación, se trabajará con entrevistas semiestructuradas, la que tendrá una duración aproximada de 30 minutos, la cual será grabada para su transcripción y su respectivo análisis. Los resultados serán publicados y enviados a los participantes interesados.

Investigador:

Fecha:

Entrevista n°:

Duración entrevista:

Firma participante

Firma investigador responsable del estudio

(Anexo 3)

Pauta de entrevista a bandas

Escena rock emergente:

1-Ustedes como banda ¿Qué piensan sobre el amplio número de bandas que se han dado a conocer estos últimos años, siendo ustedes parte misma de esta nueva escena musical chilena?

2-¿Creen que se está construyendo una identidad, ya sea con las bandas o la realización de los distintos eventos?

3-De ser así ¿Se consideran parte de esta nueva escena?

4-¿Crees que en Santiago existe el interés o un consumo cultural apropiado para realizar este tipo de eventos? ¿Cómo ha sido la respuesta de la gente?

5-¿Qué los llevó a realizar sus actividades a través de la autogestión?

6-¿Qué es para ustedes la autogestión?

7-¿Consideran la autogestión como un mecanismo eficiente para lograr sus actividades y objetivos?

8-¿Qué sucede con el dinero recaudado en los eventos que realizan?

9-¿Qué opinan de las redes sociales como herramienta para la realización de los eventos o distribución musical?

10- ¿Cómo funciona el pago (si es que realizan) a las bandas en los eventos autogestionados?

11-¿Qué es para ustedes la industria cultural?

-¿En que la ven reflejada hoy en la escena artística nacional?

12-¿Cuál es el rol que considera la industria cultural como para el desarrollo de la cultura? ¿Por qué?

13- Por ejemplo, Considerando la ley que menciona el 20% de música chilena en las radios ¿Qué opinan sobre las políticas públicas relacionadas a la cultura, específicamente qué rol juega el estado para ustedes en el país?

14-¿Qué pasa con la venta de discos, ¿adónde apuntan ustedes como banda a la hora de generar ingresos para mantener este proyecto?

15- Bajo qué parámetros incorporan su música a plataformas masivas virtuales como Spotify o YouTube? ¿Cuál es el objetivo principal de ello?

Pauta de entrevista a organizadores

Escena rock emergente:

1-¿Qué piensan sobre este amplio número de bandas que se han dado a conocer estos últimos años, siendo ustedes organizadores que muchas veces han trabajado con bandas de esta nueva escena musical chilena?

2- Crees que con el surgimiento de esta escena ¿Se construye algún tipo de identidad en relación a las personas que escuchan la música o asisten a las tocatas? ¿Se sienten parte de la creación de esta?

3- ¿Crees que en Santiago existe el interés o un consumo cultural apropiado para realizar este tipo de eventos? ¿Cómo ha sido la respuesta de la gente?

Autogestión:

4- ¿Qué los llevó a realizar sus actividades a través de la autogestión?

5- ¿Qué es para ustedes la autogestión?

6- ¿Consideran la autogestión como un mecanismo eficiente para lograr sus actividades de manera positiva?

7- ¿Qué sucede con el dinero recaudado en los eventos que realizan?

8- ¿Qué opinan de las redes sociales como herramienta para la realización de los eventos o distribución musical?

9- ¿Cómo funciona el pago (si es que realizan) a las bandas en los eventos autogestionados?

Industria Cultural:

10- ¿Qué es para ustedes la industria cultural?

11- ¿En que la ven reflejada hoy en la escena musical nacional?

12- ¿Consideras la industria cultural como algo positivo para el desarrollo de la cultura?
¿Por qué?

13- Por ejemplo, Considerando la ley que menciona el 20% de música chilena en las radios
¿Que opinan sobre las políticas públicas relacionadas a la cultura, específicamente qué rol
juega el estado para ustedes en el país?

(Anexo 4)

Pauta de Observación

Nombre de Organización	Nombre del observador	Nombre del evento	Lugar	Hora de inicio de la observación	Hora término de observación	Fecha

Espacios Apropriados	Horarios Y Puntualidad	Solución de Conflicto	Servicios	Seguridad	Comentarios
----------------------	------------------------	-----------------------	-----------	-----------	-------------

--	--	--	--	--	--

Notas y Descripción:

(Anexo 5)

Entrevista Numero 1:

Código: EB1.

Felipe Alex Huerta Cárcamo, Compositor, guitarrista y vocalista de amarga marga

1. La primera se trata de tu opinión, sobre el número de bandas que han salido estos últimos años si es que tu o en tu caso si con la banda se sienten parte de esta escena musical.

Felipe: Bueno respecto de cuantas bandas han salido ahora bueno han salido muchas y sipo obviamente nos sentimos parte de la nueva camada de bandas chilenas porque somos unas de las bandas chilenas que tienen una posición dentro del circuito, hemos tocado continuamente, no hemos tenido recesos digamos extensos y estamos compartiendo escenarios con varias bandas que están saliendo y están dando que hablar en el último tiempo.

2. ¿Y crees que dentro de estas bandas que están saliendo, se está construyendo algún tipo de identidad?

F: Yo creo que la construcción de la identidad es algo que se da naturalmente en base como al tiempo, al presente, las cosas que van sucediendo con las bandas, las personas que

frecuentan los locales, las tocatas y los mismos integrantes de las bandas. Yo creo que a la larga se va a ir viendo mucho más, de manera mucho más fáciles identidades y como de todo este movimiento, porque estamos en un proceso donde recién se están gestando como hitos importantes y cuando pase más tiempo se va a poder definir una como una identidad más clara, pero si o si la gente que va y asiste a las tocas ayuda a crear esa identidad, eso es lo que pienso.

3. ¿Oye y sobre la misma gente que va a los conciertos, ¿Qué te parece el consumo cultural que hay en Santiago o acá Chile?

Respecto consumo cultural, creo que hay como apoyo hacia las bandas y hay mucho más apoyo como a los proyectos chicos de bandas independiente de parte de los amigos de las bandas, de gente que se interesa en la música, no creo que sea el óptimo tampoco porque creo que a la gente le cuesta como valorar lo que se hace acá o darle espacio a lo que se hace acá y eso es súper importante porque al final el tema de valorar algo tiene que ver como con el espacio para que se le da para que se exponga y cosas así. Pero la gente si apoya las bandas y yo creo que hay hartito consumo de bandas chilenas, tanto de bandas mucho más ya establecidas de artistas ya mucho más grandes como de artistas más chicos.

4. Ahora vamos hablar de autogestión, igual nosotros suponemos ya que fuimos a algunas tocatas y cachamos que partieron desde lo más amateur, básico o under, entonces queríamos saber ¿Que los llevo a realizar sus actividades o sus tocatas dentro de la autogestión?

F: Ya, creo que la principal motivación para tomar los caminos que tomamos que son catalogados dentro de lo under o low-fi o de la autogestión es el hecho de que queríamos hacer cosas y no teníamos los medios para hacer esas cosas, entonces no vimos como forzados por nuestra propia intención de hacer weas a tomar esos caminos más fáciles digamos, no fáciles digamos que más a la mano, como no se po el internet, juntarse con otras bandas, contactarse, organizar las tocatas entre nosotros, conseguir el baile entre nosotros porque nadie tenía plata para juntar la huea o buscarse un lugar para ensayar que fuese barato, etc. Como que al final surge bajo la necesidad de hacer algo que es por el cual la gente toma el camino como de la autogestión, si al final nadie va a gestionarte tu tocata, uno no va a ir por lugares diciendo oye quieren una tocata si no que tenis que tu moverte.

5. Pensando en eso ¿Qué es la autogestión si tuvieses que definirla?

F: La autogestión se trata de hacer las cosas sin ninguna organización digamos establecida, sin tener como algún jefe digamos, o sin tener como algún....que no haya una jerarquía cachai. No es como que tu vaya a un sello discográfico que ya está establecido y le digas oye quiero una tocata si no que lo armas con pares, con gente que está a tu nivel, y el cual los tratos también son, deberían ser y son la mayoría de las veces como súper equitativo y

equilibrados, ósea el weon que está en la puerta o todas las bandas tienen igual de importancia. Y bueno se mezclan como otro tipo de gestos, hay dibujantes hay bandas otro tipo de artistas entonces yo creo que lo ideal es que sea como una huea equilibrada, como algo democrático cachai, yo creo que ese es el tema cuando es auto gestionado, no hay jerarquía al final.

6. ¿Y consideras que la autogestión es un mecanismo eficiente para lograr el objetivo? tu que has hechos más tocatas de esta manera

F: Si ósea es difícil la pregunta por qué lo eficiente depende ya de como hagas las hueas en sí, pero yo creo que es lo más fácil, lo más eficiente, lo más económico es juntarse con gente y hacer weas de manera autogestionadas, no se un fanzine lo haces al tiro con gente que está motivada, es lo único que puedes hacer al final po y es lo más eficiente y lo más natural.

7. ¿Qué opinas de las redes sociales como herramienta para la realización de los eventos?

F: son súper importantes en el último tiempo creo que todas las bandas que existen ahora, ósea que son nuevas y que nacen en esta época están totalmente influenciadas como por el internet, el hecho de poder compartir tanta información, compartir música tan fácil, unificarte a otros weones que hacen música de manera tan fácil, como buscar tu estilo de música o que un amigo te comparta una banda o bandas chilenas nuevas, entonces son esenciales para como la energía que tiene la escena y las bandas nuevas. Puedes conseguir integrantes, hacerte amigos, al final es súper necesario.

8: ¿Cómo ven ustedes la parte de los pagos en las tocatas auto gestionadas? ¿Cómo ustedes manejan las platas?

F: Eso igual es algo que depende mucho igual de que tipo sea la tocata y de la situación, porque por ejemplo hay muchas tocatas autogestionadas que tienen este concepto como del beneficio por ejemplo, alguna banda quiere sacar un EP, o quiere hacer algo o potenciar más su arte, entonces todas las bandas se unifican y no se po toda la plata va para una banda, en el caso de que no sea así, la idea es que la plata sea repartida lo más justo posible, pero siempre dependiendo de los gastos, cachai ósea si la banda tuvo que gastar no se 100 lucas en arrendar un lugar, primero se ven los gatos y después se reparte entre las bandas como el tema de la plata. Nunca es mucha plata, no es como que ese sea como el fin, porque de puras tocatas autogestionadas igual no vas a poder vivir en Santiago o pagar las cuentas ni nada, pero creo que es como el inicio para que las hueas se puedan empezar a mover y a generar más recursos

9. ¿Igual ustedes cuando se han ganado un poco más de plata en alguna tocata la han reinvertido en la banda?

F: Si por ejemplo yo no gano nada de plata de la banda, ósea yo no tengo en mi banda todavía cachai, no se po hace poco tocamos en La Serena y ahí nos pagaron 150 lucas más la estadía que es lo mínimo que se cobra y los pasajes que es lo mínimo que se cobra en el caso de salir, eso es como un estándar digamos. Y esas 150 lucas se guardan para pagar. No se po grabaciones o videos. Nosotros ahora vamos a estrenar disco nuevo entonces toda esa plata que estamos ganando se guarda y se reinvierte, eso es lo que nosotros hemos hecho desde que empezamos po cachai, todavía no llega ese punto donde decimos, ya puta ganamos 100 lucas, repartámoslas, esas 20 lucas se van a perder ya que tú la vas a usar pa esto pa esto pa esto entonces la huea no queda como, no se reinvierte. Igual es como todo, digamos, como una empresa como una pyme.

10. Ahora pasamos al último tema que es la industria cultural ¿Qué es para ti la industria cultural?

F: La industria cultural nunca la había pensado como en esas palabras, pero es como digamos el conjunto de empresas o de asociaciones que hacen que funcione la cultura y que se mueva y que también generan cultura y en el caso de la música son no se po los sellos discográficos, el gobierno que debería hacer quizás un trabajo mucho mejor, la feria pulsar cachay, todas estas asociaciones, la EMI chile, la radio, cachai que igual en el ámbito musical están bastante como segregadas, las hueas son como bien así, la SCD también que en el fondo es un gestor cultural súper importante musical en Chile supuestamente, pero que igual esta todo como súper desordenado, como que la radio esta por acá, la SCD aquí cachai, los músicos independientes por allá, los sellos por acá y se juntan en el pulsar pero es raro...

11. ¿Tú te refieres a que están de alguna forma como dividida en que no se unen por un mismo fin? ¿Ustedes están en la SCD?

F: Yo si estoy en la SCD, es que en la SCD uno se escribe como persona natural digamos, no como banda, ósea la banda se inscribe como la obra de la banda pero la canción pertenece a compositores o músicos, tiene un rollo súper complejo igual no es fácil, pero yo a lo que me refiero con eso es que siento que igual, y creo que sobrepasa al tema de la música cualquier arista acá yo siento en Chile creo que no está bien como cohesionada, los músicos con músicos no tienen como ese o con los otros entes de la música, como las radios no tienen como mucha cohesión. Por ejemplo las radios no se encargan de no ser este trabajo como de buscar bandas nuevas e inyectar música nueva o eventos para que se conozca música nueva cachai el gobierno tienen pocos lugares de eso también, entonces existen las bandas pero no existen tantas radios que tomen estas bandas, entonces no hay difusión para que las bandas se desarrollen, son como puras islas po cahai entonces es una industria cultural musical pero que esta como repartida.

12 ¿Y consideras a la industria que reconociste como la SCD, el estado, consideras que esa industria podría llegar a ser positiva? ¿Por qué?

F: Si ósea no creo que sea algo negativo, creo que es algo que está en construcción cachai, es positiva, como que existe igual porque hay gente que está trabajando y moviendo la huea, nosotros mismos, las bandas chicas, los sellos chicos, los sellos grandes que al final es una cosa como intrínseca a una puar a persona si no que es como una huea, no sé si es intrínseca la palabra pero es como que existe o se mueve sola prácticamente, pero la industria en Chile es demasiado joven todavía de música al menos, entonces le falta todavía como para llegar a un nivel digamos en el cual alguien diga: hay quiero ser músico” y no sea como un sueño digamos, como ser futbolista o algo así pos cachai, siempre se juega con ese tipo de cosas como no seas artista no seas músico porque es una wea que no se mantiene, en otros países si puedes ser músico sin ser el weon más creativo del mundo, si no que puedes ser algo que quieres ser y vivir de eso un poco pos cachai.

13: Considerando lo que hablábamos recién, ¿conoces la ley del 20% de música chilena en las radios?

F: Si.

E: En base a esa premisa, ¿Qué opinas tú o cual crees tú que debería ser el rol del estado para no se, la difusión de la música o en el ámbito cultural? ¿Tú como banda puedes pensar como útil, o algo que les hubiese llegado útil en algún momento?

F: Así como el rol del estado ósea tiene hartas falencias aparte de la música que son más importantes en ámbitos sociales o weas así pero en el caso de la música falta más apoyo como al músico y también a los nuevos proyectos cachai y más cohesión no se po en el tema de los fondos, a veces es muy complejo postular en ese tipo de cosas, porque hay como poca confianza en el músico chileno, en el artista chileno, los weones que trabajan en el gobierno son weones que no cachan mucho de la wea, yo pienso que son personas que llegan por pituto a las pegas, o que como que tienen un cargo pero no son personas especializadas en música o en cultura si no que son personas que llegan al trabajo como por algún curriculum y está bien . Pero Creo que el gobierno le falta como proteger más el estado del músico o del arte en general y darle también oportunidad a cosas nuevas cachai, no se po el gobierno reedita miles de veces a los mismos artistas o el pasado y que está bien po son weones que inventaron un poco la música acá pero siempre es como no se po, los Parra y lo mismo y lo mismo pero no es que este mal, la Violeta es bacan, los poetas que tiene su familia etc, etc , pero no hay energía a lo nuevo, entonces quizás van a pasar 300 años y vamos a seguir en la misma wea con los mismos de siempre , no es como por echarlos tampoco es como que falta no sé .

E: La última pregunta sobre ¿Hacia a dónde apuntan ustedes como banda a la hora de generar ingresos? Ya que creemos que los discos ya no generan dinero, ¿cómo funcionan ustedes como banda en su generación de ingresos, mediante de que es?

F: Nosotros principalmente ganamos plata en las tocatas, con los fijos son las entradas que vendemos cachay. Ese es como el mayor ingreso de plata de banda yo creo actualmente como en todo el mundo cachay. Esa hueá como de los LP o los discos, el CD es una hueá que quedó en los 90 cuando murió toda la industria musical gigante que existía antes. El ingreso como te digo principal es el de las tocatas y cuando tu tienes un show que la gente quiere ver y por el cual la gente está dispuesta a pagar. Digamos, no sé po, tengo una tocata en La Serena quiero invitar a Amarga Marga para que la tocata tenga más como digamos público. Ya. Estamos hablando de qué, de cuántos son los costos que tiene Amarga Marga y ese es como el ingreso principal cachay. También ahora estamos ganando más plata como por temas de redes. Como no sé po, spotify, todos esas como canales de difusión como de internet, pero eso es poca plata a nivel que nosotros estamos cachay como, no sé po. Hay otro tipo de artistas que ganan millones de pesos en ese tipo de hueás, que en el fondo llegan a un nivel que no tienen que hacer nada y están ganando plata cachay. Y, pero ahora actualmente la banda en que nosotros estamos, en el nivel que estamos es ganando plata como en base a tocatas en específico y ganamos un poco de entradas de merchanddisign pero eso no es como suficiente para los gastos como más importantes. Eso más que nada.

Entrevista Numero 2:

CODIGO: EB2.

Entrevista banda **Paracaidistas.**

Participantes: Joaquín Saavedra, Mariela Llovet y Laura Zavala

1. Ustedes como banda. ¿Qué opinan sobre la masiva ola de bandas que se ha dado a conocer en los últimos años?

Joaquín: puta no sé, como que tengo muchas opiniones, pero como que se pueden derivar a muchas weas. Pero bueno, lo bacan que opino de eso que todos partimos siendo nada y con muy poca aspiración, porque yo creo que muy pocas bandas pensaban que iba a suceder

algo y na po, lo bacan fue eso porque ni siquiera nos conocíamos y dijimos “ya armemos una tocata, van ir tus amigos, van a ir mis amigos”, porque nunca nadie, ni siquiera las bandas tenían discos, no tenían na que escuchar entonces ahí empezaron a llegar los amigos y los amigos de los amigos y esas bandas de amigos, empezaron a decir “oye me gusto el grupo de tu amigo” ahí empezaron a ir a la tocata siguiente y se armó. Lo bacan creo de la escena fue, que partió de la nada, de puro corazón, porque no había plata, no había equipos, los lugares con cuea nos dejaban tocar, y también tuvimos la suerte, porque agarramos la escena media punk del Andrés, del CFT, del galpón, que nos dieron el espacio, en verdad todas están bandas son medias poperas, pero todas tienen la cuestión de la autogestión, del Indie; y bueno nada tuvimos la suerte de toparnos con este espacio medio punk que nos dejaron hacer tocatas.

2. ¿Creen que se está construyendo una identidad, ya sea en este tipo de eventos o en las bandas, asistentes, etc.?

Mariela: A mí me pasa algo bien raro con eso, al principio ponte tu empezamos a tocar y no se dé dónde, pero salió, esto como de la escena, se le llamo la “escena”.

Laura: Como que otra gente le puso ese nombre.

Mariela: Entonces fue raro porque, teníamos cosas en común como decía el Joaquín, y tocábamos en espacios en común y nos llevamos bien, musicalmente no necesariamente teníamos mucho en común, pero había como un espíritu, eso siempre existió y no existió, como que no era tan así, como que siento que igual empezó a influir, que había mucha y la gente que iba después se armó sus bandas. Me da la sensación como que ahora hay algo que cambio y se formó esta imagen y es imposible que no pase, que cuando mucha gente se mete en algo y se empiezan a salir muchas bandas y hay mucho público, como que se crea una imagen y la gente, y también hay harta gente chica, y quieren pertenecer y empiezan a adoptar las formas de los otros y se empieza como a homogeneizar todo un poco, no necesariamente las bandas o la música; a mí me pasa que lo miro de repente a la gente en las tocatas y todos se empiezan a vestir igual, usar los mismos parches, se cacha que les gusta la misma música, cosa que no necesariamente está mal, pero a mi igual me da un poco de nervios.

3. ¿En ese aspecto ustedes se considerarían parte de esa seuda identidad?

Mariela: Yo creo que eso igual es súper personal, yo personalmente, no.

Joaquín: Como que es inevitable no ser parte de eso.

Mariela: Si porque la gente nos va a escuchar po y es nuestro público y no podemos escaparnos de eso.

Joaquín: Yo creo que, pero en verdad lo que quería añadir, que todo ese sentido medio punk que tenía esto hace dos años, cuando la wea era mucho más penca, ósea que iba menos gente a las tocatas, como que igual se ha ido perdiendo mucho.

4. Que haya habido un cambio en la escena ¿a qué le dan motivo?

Joaquín: Igual las bandas, no sé si todas, la mayoría aspiran a ser famosas, nosotros igual po

Mariela: Aparecieron más oportunidades, gente haciendo festivales, más gente se motivó, aparecieron los sellos, apareció el Sello Piloto que llamo hartas bandas, a nosotros nos llamaron por otra parte. Al principio tenía un carácter que era inevitable también por las condiciones, pero las condiciones cambiaron entonces ya era imposible volver a ese que era antes, si bien queremos mantener muchas cosas va ser distintos de todas maneras.

Laura: Igual yo creo que lo que definitivamente paso, fue que como se masifico todo esto, todo se volvió un poco más pop o un poco más como amable al oído quizás, no sé si las bandas, pero ponte Los Dolorio y los Tunantes o Las Olas, que eran las bandas que partimos en los CFT, en lugares de mierda con sonido de mierda, y esas bandas eran mucho menos como poperas, como amables al oído, pero ahora es todo como más homogéneo, mas como amable, como más accesible, como más una moda.

Joaquín: Con eso mismo yo pienso que el discurso de la wea cambio mucho, y ahora mucho de la buena onda, fotitos lindas y todos son bonitos, y está bien porque cada banda puede tener su rollo, pero lo de estar enojados, desde cuando partió la wea. Un día tocábamos nosotros y después tocaba un grupo que se llama Post Nostalgia, que es un grupo punk 80's mítico, esa wea ahora no pasa ni cagando, todo ese enojo que podía haber en la wea, ya no existe, como todo ese rollo Indie, porque a esto se le ha catalogado Indie, que lo encuentro bien, pero Indie viene como de ser independiente, del en fondo cagarte un poco en lo establecido, en las marcas, así al menos parte el discurso de los Beach Happenings en las primeras bandas Indies en estados unidos y ponte tu esos weones no grababan ni cagando con productores, se grababan todo ellos mismos y a la mierda con las marcas. Todo ese discurso ni cagando existe ahora, tampoco es como ultra vendidas las bandas, pero tampoco son como contrarias a eso.

5. ¿Y eso se debe a la masividad? ¿Creen que, porque llega más gente a las tocatas, ha cambiado la escena? ¿Qué opinan del consumo cultural de estas personas?

Mariela: Yo me imagino, como poniéndome en el lugar, porque ahora a mí me cuesta, al principio era ir a las tocatas y tocar, estar ahí desde el primer segundo, hasta que todo se acaba y desarmar y pa mi eso era bacán. Ahora no se si podría, tu igual lo seguí haciendo (señalando a Joaquín) más que yo por lo menos, que me pasa que no me siento, como se

alegó mucho la cuestión, la gente es como público y te mira distinto y actúa de una manera y es raro.

6. ¿De alguna manera se oficializo o no?

Laura: Si se oficializo, se institucionalizo un poquito a nivel muy pequeño, pero igual si, ahora están los festivales donde invitan a las bandas y va el público y consume.

7. ¿Usted lo ven como un producto lo que están haciendo, la música? Ahora se preocupan de dar un mejor show a diferencia de las tocatas años atrás, donde tenían un carácter más under.

Laura: Si, la verdad sí.

Joaquín: Nosotros, bueno igual todas las bandas, tienen el rollo de triunfar, igual nunca vamos a hacer una música que no nos guste, siempre hacemos música que nos gusta, pero siempre queremos que se escuche bien y que a la gente le guste también.

Mariela: Igual yo siempre he tenido la duda real, no lo encuentro así como absolutamente horrible, pero la gente viene muchas veces no por la música, si no como un panorama, igual divertido saber que vas a ir a un lugar con gente como tú, con tus mismos intereses y va haber música de fondo y es como bacan, no sé si la música es como el incentivo y giran en torno a ella, pero la gente va por el evento, porque tocan hartas bandas, yo todavía encuentro difícil que alguien vaya a vernos si nosotros hacemos una tocata solos o cuando hacemos tocatas como na que ver, de otro circulo no va nadie o muy poca gente, ahí van como 5 locos que les gusta realmente la música y los otros les gusta, saben las canciones y todo, pero hay otra cosas detrás de eso.

Laura: Pero ahí se nota, es verdad, como la vola de la moda, como hace dos semas tocamos en una wea que era a beneficio con puras bandas punki, pero no fue nadie a la wea, era a beneficio, en un lugar gigante, pero en fin la wea no era como esto, no tenía un tratamiento estético, no tenía como cierto objetivo.

8. En relación a ese pasado punk, a ustedes ¿Qué los llevo como a auto gestionarse? ¿Qué buscaban, que querían, por que quisieron hacer el proyecto?

Laura: Puta era tocar no más po.

Mariela: No cachábamos nada mucho y dijimos, “Ya arrendemos un local, digámosle a bandas que nos gustan”, porque nosotros íbamos a tocatas en general más punk, pero de todo y dijimos “ya arrendemos este local”, fuimos a muchos lugares en los que nos pedían música para tocar y no teníamos nada grabado.

Joaquín: Nos mandaron a la mierda en todos.

Mariela: Nos decían no, y de repente nos decía ya si, cobraban 60 lucas, no cobraban po, nosotros teníamos que pagar 60 lucas, pero nos quedábamos con las entradas, y así po e invitábamos bandas, una de las bandas que invitamos era Velódromo, los habíamos conocido como la semana anterior, y fue como “oye tocamos en una banda y estamos organizando una tocata, ¿quieren venir?” y así hicimos la primera tocata y llego gente, y la segunda y la tercera, y todas las primeras tocatas eran organizadas así, era mucho trabajo.

Laura: Era como, queremos tocar hagamos la wea.

Joaquín: Si, era muy así la wea y los amigos y los amigos de ellos.

Mariela: Calculábamos, claro, cada persona tiene por lo menos 5 amigos. Y así decíamos ya son 4 bandas, llegaran unas 50 personas.

9. ¿Qué es para ustedes la autogestión?

Joaquín: Lo real que pienso de la autogestión, es que hay otra escena que la wea es más hardcore y también tienen bandas pop, con bandas niños mutantes adolescente, que tiene un sello que se llama toy records, y esos weones en verdad apelan por la autogestión, pueden llegar una marca y decirles “oye les vamos a poner la plata” y ellos van a decir “NO”.

Laura: No, esos viven la autogestión.

Joaquín: Nosotros en verdad, pese que hacemos todas nuestras weas, lo hacemos porque no tenemos, nadie ha llegado a decirnos que la pueden hacer por nosotros, y todas estas bandas igual, yo en verdad pienso que el discurso de la autogestión es mentira. Suponte las bandas que ya ha habido Amarga Marga, Patio Solar, Niños del Cerro, han llegado marcas y ni cagando son vendidos a cagar, pero los weones han dicho “si ya bacan, armen la wea ustedes”, como que en verdad la autogestión, lo que nos pasó a todas las bandas de acá, lo vivimos porque no teníamos otra, era discurso pero cuando llego el momento, solo fue porque no teníamos otra opción.

Mariela: Ósea, muchos nacieron así, la generación anterior de nosotros la Javiera Mena, también partieron así con autogestión, porque es imposible llegar. Igual nosotros podemos no podemos como jurarle lealtad a la autogestión, pero igual tenemos ciertas cosas que se relación, como por ejemplo no queremos que una marca llegue y use nuestra cara, igual tenemos como principios éticos por así decirlo, que tienen que ver un poco con la autogestión.

Joaquín: Igual todas las bandas tienen que ver con una ideología, muchas de las weas de la generación pasada, Javiera Mena, Denver, esos weones no todos, pero Javiera Mena tiene un comercial con Fiat, Denver sale en un comercial de Movistar, Gepe también sale en un celular de no sé qué wea, todos salen en comerciales de marcas y yo creo que aquí ninguna de las bandas haría esa wea. Al principio lo que pasaba era lo de Converse Rubber Track,

que Converse te decía que podías grabar un tema con ellos y te grababan un video y la wea, todas las bandas de esta wea dijeron que no, Las Olas dijo que sí, pero fue porque llevo Pistolas de Pánico y es como imposible rechazar esa wea, algo muy importante, pero suponte esa wea nadie lo haría, pero con el paso del tiempo... Niños del Cerro hicieron una wea con Heineken, tomando chela.

Laura: Yo al menos no sé si los juzgo.

Mariela: Es que los límites no están definidos. Pero si viene una marca de cerveza y te da cerveza, y te dice “oye les damos muchas cervezas pa esta tocata, pero toca no más”, uno obvio se va a tomar las cervezas y va a haber alguien grabando y mirando.

A nosotros ahora por ejemplo, nos están proponiendo una cuestión, pero no sabemos mucho de que se trata, es de VTR que quieren hacer como una web serie, y nos dijeron que les interesaba usar nuestra música, que la habían escuchado y les interesaba, y vamos a tener una reunión. Nosotros estuvimos hablando hasta cuanto estaríamos dispuestos a aceptar y hasta cuanto no, porque no queremos que aparezca alguien tocando nuestros temas, porque la web serie es sobre una banda, pero si sale de música de fondo y a nosotros nos van a pagar, pensamos arrendamos una sala de ensayo que son 60 lucas mensuales, de repente en transporte igual gastamos plata, igual no aspiramos a ser millonarios, pero por último que se autofinancie la wea.

10. En relación a esa temática de los dineros y financiamientos ¿Reciben pagos ustedes por sus eventos? Y de recibirla ¿en que la distribuyen, que hacen con ella?

Joaquín: En realidad principalmente perdemos mucha plata en todo, porque igual pa armar una tocata necesitas un auto por lo menos y eso es bencina o un Uber y entre conseguir amplis y toda la wea ya perdiste 20 lucas. Antes no cortábamos entrada de nada, porque no iba tanta gente, igual depende de la tocata.

Laura: Las veces que más hemos ganado, es cuando nosotros mismos hemos organizado una tocata, y le pagamos a cada banda 25 lucas. Recuerdo la vez que más ganamos fue pal lanzamiento del LP, que ganamos como 150 lucas. Y bueno de repente nos han ofrecido 100 lucas, pero con mucha mucha suerte, el resto de las veces 25 lucas.

Joaquín: Entre los dos años que hemos tocado, las veces que hemos ganado más de 100 lucas han sido 5, y todas las otras tocatas han sido 0.

Laura: En Loreto, por ejemplo.

11. Y en esas oportunidades cuando han ganado harta plata ¿la han reinvertido o se la gastan?

Laura: Es que depende de las necesidades como del momento, una vez me acuerdo que estábamos muy pobres como personalmente, entonces repartimos un poco la plata, como 10

lucas para cada uno, pero ponte tu igual tenemos un fondo donde guardamos plata por si acaso pa cosas como gastos de bencina o si queremos hacer una gira, pa la sala de ensayo.

12. Pasando a otro tema, las redes sociales y las plataformas virtuales, son herramienta en general, pero ustedes ¿Qué tanto peso le otorgan como para el desarrollo de los proyectos musicales?

Joaquín: Puta no sé, más allá de estar en contra o no, no le damos tanta importancia porque creo que nosotros en nuestras vidas cotidianas no somos tanto de estar, por ejemplo, yo no tengo Instagram, nadie tiene Twitter.

13. ¿No utilizan por ejemplo un Instagram, como de Paracaidistas?

Joaquín: Como que yo siento que sería bueno igual tenerlo, porque nos podría dar más visibilidad y hasta podría ser divertido, pero no es porque estemos en contra ni nada. Nadie sabe usarlo.

Laura: En el fondo no es algo principal para nosotros para mover nuestra música. Ósea sería como entere.

Joaquín: Igual yo creo que nos ayudaría.

Mariela: Ahora hace poco tuvimos una reunión con el sello y como para organizar el disco y se vienen muchas cosas, y nos dijeron que nos hiciéramos un Twitter, nos dijeron como en esta etapa es como fundamental porque, más que para uno para poner cosas así, yo tampoco entiendo mucho como funciona, pero como cuando te mencionan se acumulan los # y si alguien quiere buscar algo de Paracaidistas es algo muy común, entonces es muy útil tener una cuestión por si alguien quiere buscarnos ahí. Ahora tengo que hacer, pero porque tengo que hacerlo.

Laura: Como para aparecer en las plataformas

Mariela: Pero Facebook nos ha ayudado harto igual.

Laura: Ósea definitivamente es la principal plataforma en la que difundimos nuestra música, la gente va y nos habla y nos propone cosas.

Joaquín: Igual yo creo que en algún momento nos vamos a hacer un Instagram, un Twitter y toda la wea y bacan, pero igual siento que muchas bandas lo ocupan como una wea pa taquillar y yo creo que nunca vamos a hacer esa wea, igual no somos muy lindos.

Mariela: Yo creo que es por interés personal, no estamos ni ahí con la wea. Si alguien realmente le gustara el Instagram ya habría hecho una wea de Paracaidistas y estaríamos ahí, yo quizás no me hubiera puesto, pero si como banda.

14. ¿Qué es para ustedes la industria cultural y de qué manera la ven refleja en Chile? Y ¿dónde la ven actualmente?

Laura: Yo creo que, en la tele, creo que ahí pasan muchas cosas.

Joaquín: Respecto a la música, yo pienso que la wea es media rancia, en la radio solo salen los weones que suenan bien, que tienen una producción de sonidos muy buena y la wea tiene que ser muy pop, ya ni cagando hay espacio pa bandas punk o noise. Por ejemplo, hay una banda que me gusta caleta que se llama Columpios al Suelo, sé que nunca va a sonar en la radio.

Laura: Es que no hay muchos consumidores, no hay de consumos musical, en Chile los que consumen cultura son pocos, entonces no hay interés y a las grandes cuestiones no les conviene invertir en algo que tiene poco público, yo creo que por ahí va la cosa.

Mariela: Esta lo de la SCD ponte tú, que es bien raro porque es una cuestión privada pero que la única opción que tiene uno como músico para los derechos de autor que es una cosa fundamental, teni que estar en la SCD y ahí se produce algo raro, porque ahora que salió la ley del 20% de música, ahí solo se considera a las bandas que están inscritas en la SCD, entonces las pequeñas radios les ponen multas porque no cumplen con el 20%, siendo que son radios de música chilena y ayudan y ponen música chilena, son las mejores radios en el fondo que ayudan a bandas, pero como nadie de ellos o muy pocos están en la SCD no alcanza el 20%, entonces hay uno que ¿Cómo que vola? ¿Cómo podi? Son los que más apoyan la música chilena y solo es así, porque la SCD tiene esa como autoridad de decidir quién es la música chilena y uno está obligado.

Joaquín: Frente a eso igual pensándolo bien, hay como un núcleo de bandas que se hicieron famosas en los 90's los 2000's que son los weones que impulsaron la ley del 20%, esos weones en verdad tan muy apenados, saben hacer siempre los proyectos pa ganar, ganan siempre porque llevan se sabe de memoria la wea, tienen amigos en la weas, y esas bandas produjeron la wea del 20% y al final esa wea era pa ellos, porque los weones decían “no que darle espacios a las bandas nuevas y weas”, pero si lo ves bien en realidad los Chanchos en Piedra ¿Cuándo han tocado con una banda nueva? Nunca han puesto telonero a una banda de funk nueva o el Nano Stern, ¿Cuándo ese weon ha tocado con un weon nuevo? El weon obviamente, porque la ley del 20% hacen que pongan música chilena, a nosotros igual algo nos conviene, pero por chorreo.

Mariela: Les conviene a las mismas bandas que tienen más poder y son las mismas bandas que están en la SCD, que tienen los beneficios.

Laura: En ese sentido, todas estas cuestiones dan luces de lo que más importa o una de las weas primordiales de la industria cultural en Chile, es el tema del marketing y la plata, ósea

es más industria que como un fomento a la cultura y se nota caleta en las lógicas de los fondos, la wea de la SCD.

Mariela: Igual yo no creo que sea una wea atan mala onda, ósea hay súper hartos fondos, yo me sorprendo de la cantidad de fondos y dijo “chuta el país tiene en realidad problemas más urgentes y están dando toda esa plata a como música”.

15. ¿Ven el rol del Estado ahí, gestando cultura? ¿El Estado ha sido parte de su proyecto?

Joaquín: Nosotros postulamos al “Ventanilla Abierta”, pero no quedamos, quedamos ahí.

Laura: Ósea hemos buscado al Estado, pero nunca se nos ha aparecido, postulamos al ventanilla, pero nada.

Joaquín: Igual yo creo que está bien, ni cagando somos una banda famosa como pa que el Estado dijera “ya a ellos”, está bien.

Mariela: Yo no encuentro que haya como malas intenciones o algo así, solo que las personas que están ahí no cachan.

Joaquín: Esta muy mal hecho.

Mariela: Dicen “¿Cultura?, si nosotros cultura”, ¡ahí esta cultura y pa!, pero no es llegar y poner fondos, hay que tener gente que cache, gente que le interese.

Joaquín: Invierten, no me acuerdo cual era la cifra, 50mil millones una wea agilada y vo pensai “¿todos los años se invierte esa wea?” y ¿dónde se ve esa wea?, nosotros armamos por ejemplo una wea y la gente llega y se armó algo, y ¿se armos con cuánto? 500 lucas y esos weones invierten 50 millones de pesos pa una wea que no ve en ninguna parte.

Lo otro que hicieron la wea del 20%, sacando a Nano Stern de la wea, es bueno pa todos, pero los weones ni cagando se interesan en que los locales pa tocar, sea más fácil pa un arrendatario de un local, que las bandas puedan tocar en su wea. En Santiago las únicas partes que podi tocar que no son ilegales, son en Bellavista, alguna wea en Santa Isabel y alguna wea en comunas, pero poco y nada, pero ni cagando buscan potenciar esa wea y les da lo mismo.

16. A raíz de ello, ¿ustedes de donde generan ingresos? Los discos, por ejemplo, virtual o físico ¿qué sucede con eso?

Joaquín: Primero que eso hay que aclarar que todas las bandas de acá, de esta wea tienen entre 22 y 27-28 años y hace dos años que partió esta weas y casi todos son hijos de papa, no digo que son cuicos, si no que nadie trabajaba, todos los weones vivían en la casa de los papas y eso te da tiempo po, pa hacer tus canciones y grabar tus weas. Entonces la plata

principalmente sale de los papas y después na po, la plata que juntamos, por ejemplo la palta que juntamos pa grabar el EP, vendimos tacos, vendimos marihuana, ósea el EP, que igual salió plata, fue puro trabajos de nosotros, vendiendo tacos.

17. ¿Consideran a la industria un obstáculo para su trabajo o el de otras bandas?

Mariela: Es que yo creo que a veces lo que pasa con la industria cultural tal como lo dice su nombre, lo que se busca es la plata, las grandes personas buscan plata y el problema ahí, porque nosotros podríamos hacer todo por nuestra cuenta, pero te ven y si no eres algo que va a hacer plata, eri nada o de repente se aprovechan de ti, cuantas veces nos ha pasado que nos invitas a cuestiones gigantes y el tema de cobrar es difícil, porque decimos '¿Cuánto cobramos' y vemos que van grandes, un evento muy grande, cobremos por lo menos 100 si tienen plata, pero de repente no te aceptan y eventos que le pagan un palo o más a algunos artista que ya están dentro de la industria, pero a ti te usan. El problema de la industria cultural es que busca plata y no busca el desarrollo de la propia industria, es una industria, en ese sentido es latero, porque igual nos conviene estar en un súper evento, si nos invitan obvio bacan, llegar a más gente, por otro lado, se aprovecha, la industria es súper poco amigable con las bandas chicas.

Joaquín: Y la industria, pese que nosotros de repente igual queremos estar un poco ahí, porque queremos que nos vaya, queremos ser famosos, queremos plata pa pagar nuestras weas, pero la industria ta claro que no tiene ninguna ideología, la wea es ganar plata eso es todo.

Mariela: No está pensando realmente en la cultura.

Joaquín: ¡Ni cagando!

Mariela: O pensando en las bandas, ta pensando "necesitamos una banda chica pa rellenar ¿quién nos cobra menos?, a este grupo tiene tantos me gusta y ya"

Joaquín: Y si alguna vez como que los weones quieren mostrar que una banda tiene el rollo del feminismo o de lo que sea, es solo para hacer más marketing, no es que les importe la wea.

Laura: Igual uno sabe con quién está tratando, entonces sabemos que tanto dentro o fuera queremos estar.

Joaquín: Yo trabajaría con EMI o con la wea que sea, porque me darían la plata pa hacer la wea que quiero hacer, pero por ejemplo el disco que hicimos nosotros ahora, se significó estar un año con un productor, el weon es un genio que sabe hacer miles de weas, que nosotros no tenemos idea como mierda hacer, nosotros no tenemos puta idea como llegar a un computador y hacer una producción del nivel que nos hizo ese weon, y si llega EMI o

quien sea, y sin nos dan la plata, nosotros tendríamos la libertad de hacer lo que quisiéramos, porque nosotros no tenemos como hacer la wea.

Laura: Así debería ser el fomento de la cultura, no imponer la idea a la persona que estas beneficiando. Por eso que el sello nos haya financiado el disco fue piola, porque nosotros podíamos hacer lo que quisieras, ellos confiaban en nosotros.

Mariela: Finalmente, la industria cultura no es una sola, nuestro sello es una cosa, los grandes sellos son otra cosa, las marcas son otra y todas forman parte de la industria, pero por distintos lados, el gobierno también.

Entrevista Numero 3:

Codigo: EB3

Nicolas Valdez 23 años bajistas y voz de Siempre llueve al atardecer

E: ¿Ustedes como banda, que piensan sobre el amplio número de bandas que se han dado a conocer este último tiempo, siendo ustedes parte de esta misma nueva escena musical chilena?

N: Así como en específico, yo creo que igual hay caleta como de que con el internet se masifico mucha música que antes era de nicho, entonces mucha gente de muchos lados le termino gustando y se generó así...como copiando un poco pero en el fondo sacando recursos de esas weas, yo creo que paso mucho por lo menos en Chile, en vola somos depres todos... (Risas)

E: y en relación a eso ¿Crees que se está creando una identidad, ya sea con las bandas o la realización de eventos?

N: Yo creo que de a poco si porque todo el rato están saliendo bandas nuevas, yo creo que va a salir una identidad chilena a lo largo de eso

E: identidad ya sea como de bandas como del mismo publico...

N: sipo como lo mismo, se va a generar un nicho más grande de gente.

E: ¿Ustedes se consideran parte de la identidad de esa pseudo identidad que se está generando?

N: Así como de la escena post rock, no sé, no sabría decirlo.

E: Ósea poniéndole post rock bien genérico hablando, estamos metiendo a varias bandas indefinibles, como amarga marga, los niños del cerro, medio hermano, etc.

N: SI po de las bandas que me dicen sipo, si me siento parte, de todas las bandas que nombran creo que 2 son de amigos míos por ende hay un sentido de pertenencia, y como de fraternidad.

E: La escena prácticamente esta gestada en Santiago, si hablamos de la magnitud de Chile, en ese aspecto crees que hay un interés apropiado digamos de un consumo cultural de las personas. Por ejemplo en este caso este es un festival gratuito, porque crees que la gente llega al evento...

N: Honestamente yo creo que es simplemente porque la gente está aburrida y quiere hacer cosas no más, y bacan que ahora se estén dando espacio para que la gente más chica pueda meterse a estas cosas, como más jóvenes...no solo son tocatas en bares po cachai, entonces pueden ir pendejos de menos 18 eso igual es bacan porque potencia que vaya más gente y si hay más plata la gente se motiva más en invertir blablablá capitalismo blablablá.

Autogestión

E: ¿Qué les llevo a ustedes como banda a realizar sus actividades mediante la autogestión?

N: Puta no había otra poh, así corta. Queríamos tener una banda, porque queríamos hacer música y como que logramos como poder empezar a tocar y con empezar a tocar a ganar plata y con eso grabar un disco y de ahí presentar un sello... ponte tú ahora vamos a grabar otro disco y se acercó un loco que nos quiere producir la huea, entonces como que los costos de grabación se achicaron caleta, entonces como que todo así como...no sé si autogestión, en vola alguien podría decir que no pero igual nosotros conocemos a la gente con la que trabajamos y porque se interesan personalmente en nosotros se da la relación.

E: En eso mismo, para ustedes ¿Qué es la autogestión?

N: Que hagai las hueas por ti mismo así como sin nadie que no estis en un sello generalmente, o que tú seas tú sello cachai que tú lo gestiónis

E: ¿Ante esto tú crees que la autogestión como un mecanismo positivo a la hora de generar frutos?

N: Obvio que sí, porque creo que es necesario en verdad, porque si lo piensas estamos en una época donde cualquier weon puede publicar algo en internet y si tenis una plataforma medianamente grande o de amigos que cachan hueas podis mostrarte al mundo, en tonces se generan redes de ilustradores, de músicos, de todas las hueas poh.

E: Oye y ustedes por ejemplo cuando van a tocatas, les pagan no les pagan, que hacen ustedes con el dinero como banda, lo reinvierten?

N: Puta nos costó como casi dos años llegar al punto en que podamos cobrar para que nos paguen el transporte en casi todas las tocatas, como que obviamente si nos un weon que

necesita plata no se para operar a su gato o alguna wea no vamos a cobrar nada pero poder costear los costos de transporte como que eso es lo que ganamos en general, aunque hay tocatas más puntuales donde ganamos más plata, ponte tu cuando tocamos en el bar Loreto ganamos harta plata, y con eso nos fuimos a argentina po cachai, con un Loreto nos pagamos un pasaje entero cachai, los otros dos teníamos igual como un año guardado de plata.

E: Sobre las redes sociales como Facebook, youtube, instagram, que funcionan como plataformas potentes para mostrarse, qué opinas tú de estas herramientas

N: Es la Panacea po si no fuera por eso no pasaría, como que podis poner un evento en Facebook y cualquier hueon de Santiago que busque las bandas puede ir po cachai, es necesario, es básico...

E: ¿Qué es para ti la industria cultural?

N: Hacer eventos en donde se muestren actividades culturales donde se muestren ilustraciones, música, teatro etc...

Entrevista Numero 4:

Código: EO1

Entrevista organizadora **Colectivo Sideral**

Participantes: Pilar / Organizadora Colectivo Sideral y Bajista en la banda Houston.

1. ¿Qué les motivo a ustedes a realizar Sideral en base a la autogestión?

Pilar: Mira todo esto nació, porque nosotros antes con mi hermana y el chico que hacemos Sideral (Omar) , pertenecíamos a otro colectivo que se llama Palpitar y al final nos separamos, hacíamos tocatas pero en casas más chicas y ferias de diseño, luego Omar durante este verano se fue a argentina y Uruguay y ahí se puso a hacer un documental y conoció bandas como El Mato (El Mato a un Policía Motorizado), entrevisto a las ligas menores, etc., y llego acá con la idea de hacer un festival invitando a algunas bandas como esas. Pero el llego con la ideas de invitar bandas de afuera que fueran conocidas y también desconocidas también para poder hacerlas acá, obviamente que esto es 100% autogestionado por nosotros, ósea no hay ninguna plata de gobierno, no alcanzamos a pedir como una ventanilla abierta porque se nos ocurrió muy encima, entonces el primer Sideral fue este año en el Teatro Mundo Mágico el 24 de Junio, justo nos coincidió con un festival (Amalgama) que se hizo acá en Rojas, entonces la escena estaba como dividida.

2. En base a eso ¿Qué es para ustedes la definición de autogestión?

Pilar: Es mover las cosas por ti mismo y con tus lucas, nada más que eso.

3. Respecto a su única experiencia con la organización ¿Cómo creen que resulto el festival en base a la autogestión?

Pilar: Igual creo que pagamos como el noviciado por ser tan “new it”, hay errores que no vamos a volver a cometer obviamente, nunca más en un teatro porque los teatros cuestan caros, si vamos a traer una banda tiene que ser más o menos conocida, porque ponte tu Carmen Sandiego. La banda que trajimos no tenía público, entonces ahora vamos a traer a Julen que si tiene publico acá, pucha elegir un lugar no tan alejado, un lugar que ya se conozca, que tenga fácil acceso, que te quede cerca de un metro, por ejemplo, la vez pasada terminamos re tarde y la gente quedo sin metro, y esa wea es re brígida porque ahí no hay nada, entonces por eso queremos que termine temprano, evitar hacer errores para que la gente no te ande pelando.

4. Los dineros que recaudan en la tocata ¿En que se invierten?

Pilar: Claro las lucas que tenemos ahora, (dinero recaudado en el festival anterior) por ejemplo, va a ser pa comprar cerveza, todas esas cosas, tenemos un presupuesto para las bandas, porque no queremos que las bandas se queden sin plata, tenemos la plata pa pagarles antes y si nos va mal, no queremos que nos pase un Huracán (Colectivo que quebró por no recaudar tanto dinero, entrando en problema con bandas, mala gestión)

5. El uso de las redes sociales ¿Qué rol juega en su organización?

Pilar: Es importante, yo creo que hay que mantener lo más activo posible las redes sociales, de hecho, nos estamos asesorando para mejorar eso, ósea hay ciertos días que son buenos pa subir cosas, a ciertas horas, subir cierto tipo de contenido, no es llegar y subir cualquier cosa. Instagram te da mucha más libertad, pero Facebook no, hay que tener cierto horario, a parte igual se puede hacer publicidad tanto en Instagram como en Facebook, así que es súper importante.

6. ¿Qué opinión tienen en relación a la actual escena y el incremento progresivo de nuevas bandas?

Pilar: Me parece súper bueno, porque hubo un momento en que se acabaron los Bunkers y ¿Qué paso?, ¿ahora qué sigue?, no había nada más, entonces que aparezcan bandas nuevas, también crea la instancia para generar espacios nuevos y salirse de lo que era tocar en bares, al tocar en casas, en sedes vecinales, un gimnasio. Que haya más bandas en la escena musical chilena, es súper bueno.

7. Respecto a la misma escena, en relación al público. ¿creen que hay una identidad entre las personas que asisten a los eventos?

Pilar: No creo, si hay similitudes, creo que es coincidencia, no creo que haya algo asi como generacional.

8. Ustedes como colectivo ¿creen que aportan a esa suerte de identidad?

Pilar: no, yo creo que lo que aporta es la música.

9. En relación a la venta de entradas, que una persona vaya y compre entradas para ver a distintas bandas ¿crees que se debe a un interés cultural?

Pilar: Creo que la gente quiere salir de la casa, hubo un momento en que estuvo muy muerta la escena y ahora hay un nuevo interés, la gente quiere estar más atenta a la cultura, mucho tiempo hubo un vacío, tu mirabas por ejemplo en los diarios y no había ni una tocata interesante, ahora Facebook te llena de eventos, hay días en que hay 5 o 6 tocatas el mismo día y al mismo tiempo y uno dice ¿a cuál voy?

10. ¿Para ti que es la industria cultural?

Pilar: Yo creo que YouTube es la herramienta hoy para mostrar música, o Band Camp, Spotify. Me parece súper difícil meter el concepto cultura con lo que es la escena hoy en día, porque hay personas que van súper contra la corriente, hay bandas ponte tú que no tocarían en ciertos lugares, hay músicos que están tan contra del sistema, que te dicen “vamos a ir al Lollapalooza”, o no te hacen un comercial con alguna marca.

11. ¿La industria, se traduce negativa o positivamente en relación a las bandas?

Pilar: Es positivo, porque no hay nada más negativo que no poder mostrar su arte.

12. Ustedes como organización, ¿Qué opinan del rol del estado? Como gestor cultural

Pilar: Ganas no nos faltan de pedir una ventanilla abierta o una capital semilla, cualquier cosa, pero esta difícil porque el requisito mínimo para ganar es como ser el primo de la Violeta Parra, porque siempre se lo ganan los mismos, igual no es tan así, hay varias bandas que han ganado fondos. Lo penca de esos concursos, es que hay que saber cómo hacer el proyecto, yo por ejemplo me he presentado como 2 veces con otros proyectos y te juro que ha sido horrible, es como ¿Qué papel tengo que presentar?, entonces eso es como un poco elitista, no todas las personas pueden ganarse un Fondart, porque no todos saben cómo chucha contestar esa wea.

13. En base a eso, ¿crees que el Estado debería simplificar los mecanismos o asesorar a las bandas o colectivos?

Pilar: Si, yo creo que sí, sería mucho mejor. Conozco gente que se ha ganado 5 Fondart y yo lo encuentro demasiado, hay gente que vive de eso. Eso lo encuentro un poco abusivo, porque te lo ganas de nuevo y no les das la oportunidad a otra persona, eso lo encuentro súper mierda. Entonces sería mucho mejor que fuera más fácil, o por ejemplo si el Seba se

presentara con el Levantando Polvo, toy segura que ganaría, seria bacan porque es un buen festival, el trae artistas de fuera, etc.

14. En base a eso, el Seba (Levantando Polvo), representa una postura súper ideológica, donde la autogestión es el motivo central y final de la organización. ¿Ustedes entonces tomarían los fondos para desarrollar sus actividades, llevándolo a algo más practico que ideológico?

Pilar: Si, porque nosotros por ejemplo somos 3 personas, en ese caso pal Seba es más fácil porque tiene más recursos, más redes, lleva más años, tal vez le es más fácil hacerlo de forma anónima. Yo no tendría miedo a ocupar un fondo del gobierno, pero tal vez lo mantendría lo más piola posible, pero creo que el fin es hacer un buen festival, tener buenos artistas y tratarlos bien a ellos, tenerles comida, que estén cómodos, etc. Que salgan de las tocatas y digan “oh que bacan los chiquillos”. Igual nosotros nos estamos haciendo un favor mutuamente, ellos muestran su arte y nosotros damos a conocer el festival.

Entrevista Numero 5:

Código: EO2

Entrevista a Organizador **Levantando Polvo.**

Participantes:

Eduardo Álvarez Báez. Junior de Levantando Polvo

1. ¿Qué los llevo a ustedes a realizar el festival mediante la autogestión?

Eduardo: Las ganas, ósea participar en cosas que nos hubiese gustado hacer cuando teníamos la edad de los muchachos que participan en el festival, nos hubiese gustado que a esa edad algo así hubiese funcionado. Y me encanta que sea barato, que no nos asociemos a nadie.

2. Bajo ese parámetro, ¿Qué es para ustedes la autogestión?

Eduardo: Hacerlo entre todos, simplemente eso, hacerlo entre todos y el modo en que nos gustaría, insisto en eso, porque también creo que podríamos hacerlo de un modo que no nos gusta, pero nos gusta hacerlo así, nos gusta el vender la preventa sin anunciar a nadie a 2 lucas y que la gente sepa que van a haber más de 20 bandas por 2 lucas y que muchas de esas personas nos compren al tiro 25 entradas sin saber nada, nique onda va ser, ni cuándo va a ser, ni quien va a tocar, esa wea me llena el corazón brigido.

3. ¿para ustedes como organizadores, piensan que la autogestión ha sido un mecanismo eficiente en la realización de las actividades?

Eduardo: Es eficiente pero a la vez es mucho trabajo y es muy difícil, nosotros hemos ido aprendiendo, esta es la cuarta versión y sigo aprendiendo cosas que creía que ya sabía y que era fácil y que podíamos cubrirlas, pero nunca se sabe, es muy raro todo.

4. En relación al dinero que se logra generar, ¿Qué sucede con ese dinero?

Eduardo: La plata se reparte de este modo. Las entradas son completamente para los artistas, pero solamente los que tocan viernes y Domingo, el sábado son solamente colaboración, que también es muy bonito porque es gente que se quiere sumar o que preguntamos nosotros y al tiro dicen que si o la piensan y se suman. De este modo la plata de las entradas es para las bandas y se divide en partes iguales, por ejemplo nosotros “ganamos” plata vendiendo chelas y panes, la vez anterior vendimos panes y cervezas y cada uno gano 700 pesos, entonces sí, es una paja si te poni a pensar que dedicamos 2 meses de mucho webeo anexo a nuestras vidas, porque yo con el Seba que somos más viejos tenemos pega, el resto de los muchachos estudian, entonces no sé cómo mierda lo hacen pa buscarse el tiempo y después pa ganarse 700 pesos, es raro, pero también es muy bonito porque ganamos 700 pesos y la pasamos bien, se cumple el objetivo que según yo es hacer la wea, a mí me importa un pico si en realidad llegan 200 personas o llegan 20 personas. Hoy nos atrasamos un poco y es la primera vez que nos atrasamos, y nos atrasamos porque llego un músico no porque estábamos esperando que llegara más gente, si decimos que vamos a empezar a las 4 parte a las 4 y si hay 3 personas cantan pa 3 personas, nosotros también queremos hacer eso porque éramos de los que íbamos a las tocatas y anunciaban a las 11 y tocaban a las 2, y como éramos pendejos no teníamos como irnos pa la casa, entonces aquí que pasa, ojala terminemos antes de las 11 y los cabros se puedan ir hasta en metro, y aquí pueden estar desde pendejos hasta grandes, con sus hijos si quieren.

5. ¿Ustedes que opinión tienen frente a las redes sociales, como Instagram o Facebook?

Eduardo: Yo creo que pa nosotros es súper fundamental, por ejemplo la venta de entradas es solo por Facebook, entonces es una súper herramienta, y por ejemplo yo le dije al Seba que si fuéramos tan “do it yourself”, ni siquiera tendríamos que tener Facebook, entonces creo que igual es una súper herramienta.

6. ¿Qué opinión como organización tienen sobre la actual escena y la constante creación de bandas?

Eduardo: Como te decía yo igual soy más viejo y siempre me gusto ir a ver bandas, y desde hace 2 año y medio atrás, las bandas que yo veía no me provocaban lo que me provocan

estas bandas, yo nunca dejo de nombrar a Las Olas, porque creo que fue un mazazo y cambio todo, ósea no sé si cambio toda la wea, pero cambio mi percepción que tenía de la música y se me abrió otro campo, a mí por lo menos, me invito a ver a estos cabros, de busquilla no más, de que me gusta la wea. Me invitaron una vez al Cine Arte Alameda y ahí taban tocando Las Olas y ahí quedo loco, después empecé a buscar y busque fechas, y vine pa acá, a Rojas (Magallanes), y eso también es una wea muy bacan, que podamos organizar una wea en Rojas, donde hemos venido mil veces a ver bandas, es muy bacan también ocupar un lugar que es medio emblemático igual, muchas bandas tocan acá, muchas bandas ensayan acá.

7. En relación a la escena. ¿Crees que hay algún tipo de identidad entre las bandas, las personas que asisten?

Eduardo: Si, yo creo que, hay cierto comportamiento de respeto, de ver a las bandas bien, de vacilarla, eso igual es otra cosa yo iba a ver bandas y como que todos los weones sentados y ahora voy a ver a los Niños del Cerro a Patio Solar y todos los weones saltando, entonces eso igual motiva mucho.

8. ¿Ustedes como organizadores se sienten como gestores de esa identidad o de promoverla?

Eduardo: Ósea, de preverla la promovemos en realidad, pero así como precursores, nada. Yo le digo a los muchos yo me trato de un aparecido culiado no más que barzudamente empezó a hacer weas y que tuvo la suerte que la gente le creía o le gustaba lo que pensaba y se sumaba no más.

9. ¿Cuál el interés de las personas por venir a las tocatas, en relación al consumo cultural?

Eduardo: No sé si es hartito o poco, me encantaría que fuéramos como México o como Argentina que la wea es agiladizima y de que todos los fines de semana, todos los weones van a ver a alguien y aquí no se si pase tanto, creo que podríamos hacer mucho más.

10. ¿Qué es para ustedes la Industria Cultural?

Eduardo: La industria cultural, obvio que hay una, en realidad no sé cómo funciona, ni que tan metidos estamos en la wea. Me imagino maquinas o boletas y tramites, nosotros no tenemos nada, yo respondo los mensajes por Facebook por ejemplo, y me decían “¿oye y nos una entrada?” y yo les decía “no, solo una lista, no nos da pa imprimir un papel que diga, Levantando Polvo”, entonces es solo confianza, no sé si somos parte de la industria. La gente nos manda un comprobante, como esos sellos culiaos y yo me reía, creo que somos parte de una escena o de un movimiento cultural, pero no sé si funcionamos como industria, lo hacemos todo, somos artesanos nosotros, nosotros no arrendamos ningún equipo, nos conseguimos los equipos, con bandas que ya han tocado o no se po, los amplis

que están sonando ahora son de Siempre Llueve al Atardecer, de Niños del Cerro, ese tipo de cosas, queremos facilitarnos casi todo, entonces la única paja que nos damos es ir a buscarlos y dejarlo y responder si es que pasa algo.

11. ¿Hoy en día donde ven reflejada la industria cultural, a nivel nacional?

Eduardo: Creo que el Estado tiene cierta maquinaria, yo con el Seba igual pertenecemos a un centro cultural en Guanquero y ahí hemos ganado fondos estatales, pero pese a ello, creo que si esta la industria, pero verdad estamos súper ajenos a esa wea.

12. Si ustedes concursan en los fondos para otro proyecto ¿Por qué el Levantando Polvo no lo han querido integrar a esta lógica?

Eduardo: De hecho el Levantando Polvo si se integró de algún modo, pero no nosotros estatalmente, las bandas Argentinas Atrás Hay Truenos y Mis Amigos Invencibles, postularon a unos fondos para venir a Chile, pero tenían invitaciones nuestras, entonces nosotros no somos productores no podemos pagar ni siquiera un taxi, menos pagar un pasaje en avión. De ese modo hay un tipo de participación pero no directamente, nosotros solo mandamos la invitación a las bandas.

13. En relación a la influencia que tiene la industria en el arte ¿creen que es positivo, que ayuda?

Eduardo: Encuentro que igual es súper necesario, encuentro que igual es peludo cuando la industria se involucra demasiado en el arte porque creo que la industria debería apoyar el arte y no mezclarse en realidad.

14. ¿Qué opinión tienen del rol del Estado, culturalmente hablando?

Eduardo: Puta en realidad es bien vago, porque los mismos muchachos aquí es súper difícil, por ejemplo Los Niños del Cerro, que se ganó un PULSAR y cosas así, pero igual los cabros se siguen sacando la mierda o los mismos Amarga Marga, no se po que el año pasado tocaban 4 veces por fin de semana y llenaban y toda la wea, pero se sacan la mierda, entonces es súper difícil. En relación a eso no sé si debería haber más apoyo estatal, creo que también va en que está todo muy mal.

Entrevista Numero 6:

Código: EO3

Entrevista: Sebastián Silva

S: Me llamo Sebastián Silva. Soy uno de los organizadores del Festival Levantando Polvo. De los que comenzaron inicialmente con la idea junto al Eduardo.

J: Ya. Oye en primera instancia, ¿qué los llevó a ustedes a realizar Levantando Polvo y a realizarlo mediante la autogestión?

S: Nosotros llevamos mucho, yo tengo 34 años. Llevamos mucho tiempo escuchando música en vivo, más de 15 años si pensamos que es desde los 18, por ahí. Y en un momento que yo junto a otros amigos arrendamos que se yo una picada en barrio huemul ahí también, todo muy colaborativo. Estaba ese espacio y con el Eduardo que no pertenece a ese grupo dijimos mira acá hay aun espacio hagamos una tocata.

J: ya

E: Al mismo tiempo ocurría el nacimiento de toda esta nueva camada de bandas que son muchas de acá de la Florida como las Olas, Niños del Cerro, Patio Solar y es básicamente el estilo de música que un poco que nos gusta algo pop, que se yo indie un poco punk medio lown-fi y nos acercamos a ellos en una tocata de particularmente al Franco, yo, y le dije hueó hagamos una tocata igual a esta, pero en un lugar que yo tengo con unos amigos allá en Franklin, en Huemul.

J: ya

S: Así comienza, así comienza, y el martes estábamos ya con Los Niños del Cerro con Paracaidistas, con Las Olas, con el Gonzalo de Planeta No, en el Manduca, viendo como trabajar la idea y como de alguna manera y como yo igual me siento responsable en algún grado toda esta locura, claro, dos días y dos escenarios fue algo que a mí se me clavó al tiro.

J: Ya. Oye, bajo esa lógica, ¿pa ustedes qué es la autogestión, así como definición de alguna forma o cómo la describirían?

S: Claro, bueno. Primero, la autogestión a estas alturas pa mí no deja de ser algo así como una etiqueta. Como el do it yourself cachay o como otras tantas. Nosotros cuando empezamos a hacer esto notamos que había mucho valor en hacerlo desde un tipo de amistad de respeto y una de las primeras cosas que nosotros le ofrecimos a las bandas fue la puerta se reparte por todos igual.

J: Ya

E: Es decir es para todos igual y es también nos hicieron a nosotros ver esto y desde ahí construimos desde una manera colaborativa con las bandas. Imagínate que yo y el Eduardo jamás hemos estado a cargo de una mesa de sonido, no tocamos instrumentos, por lo tanto nosotros pudimos poner a disposición de ellos solamente la gestión, el trabajo, la transparencia, saber que nosotros no estamos ganando plata con esto. Así nos presentamos. Y como resultó, nosotros para empezar ya a pensar en la segunda versión tuvimos que decidir ciertas cosas, cómo vamos, pa dónde crecemos, qué hacemos. Y ahí dijimos ok,

ninguna banda se repite, continuamos con esta forma de armar los back line, los sistemas de sonido de manera colaborativa

J: Ya

E: Seguimos repartiendo la plata de las entradas por igual a todas las bandas que participan y vamos pa adelante. Ah, y el arte no lo hacemos nosotros, sino que lo hace algún artista propio de las bandas. La primera la hizo la Camila Francucci que anda por ahí. La segunda lo hizo el Chai que vino el domingo. La tercera la hizo la Marina Faster de argentina con alguien más. Ahora la Arinka que es parte de grupo. Esto va mutando, no tiene una marca, un personalismo. Eso fue lo que pasó.

J: Ya

E: Cuando estábamos en eso, que no éramos los únicos más encima porque estaban haciendo cosas similares la propia organización de las bandas, el mismo Rojas Magallanes, la gente de Safari, de Cohete, es decir en grupo empezamos a tener que hacernos cargo de que hacíamos autogestión, cachay. Y a mí personalmente me molestó mucho esa etiqueta porque hueón, ¿qué hueá?, si va a pasar de moda después la palabra autogestión ¿y vamos quedar obsoletos? No, aquí nosotros estamos, a ver, hay mucho de economía social en la organización. La economía social es un submundo de la economía bastante diferente a la economía del capital. Es decir, es casi anticapitalista en el sentido de que es social

J: Sí

E: La forma de trabajar, de constituirse, las organizaciones de base, a las cooperativas, a las perdón a los gremios a las corporaciones en el fondo etc. y también otras cosas que no tienen que ver con formalidades legales. Y como que ahí tomamos la decisión de ok, estos principios vamos a seguir respetando. Dos días, dos escenarios, más lo otro, más ético, más propio de la gestión y también es importante decir que para definir la autogestión nosotros hay básicamente como dos o tres pilares. El primero es gestión. O sea el primero es poner la gestión como más importante que lo del auto, porque muchas veces lo cabros, las cabras se quedan en eso de autogestión y eso significa hacerlo mal, hacerlo al lote, hacerlo puta como salga cachay porque es lo que hay. No. Nosotros dijimos primero enfoquémonos en hacer una buena gestión. Es lo que podemos ofrecer, es lo que podemos hacer. Lo que podemos ofrecer, lo que podemos hacer. Luego cuando ya estamos súper consientes, el equipo ya está compuesto por el Luis Poblete, está el José también la Rocío, participa la Arinka y dijimos que la gestión era un pilar súper importante. Ok. ¿Qué significa autogestión?, ¿quiénes somos nosotros? Y ahí los pilares que quedan establecidos más allá de tener una buena gestión es que las lucas de la puerta se reparten en todas las bandas por igual, la producción no está primero, no ganas más ni antes, si ganas gana después y menos, es decir se reparte de manera igualitaria todas las ganancias y la decisiones son lo más colectivas posible. Es decir, nosotros bajar toda la información, pedirle de back line si

es que tienen cabros nos falta esto, involucrar a las bandas en la gestión, es decir, hacerlo de manera colaborativa entre todos la toma de decisiones, repartir también las ganancias en forma iguales y poner un foco súper importante en la gestión pa que la hueá resulte y no sea puro blablá ya que estamos como haciéndonos cargo.

J: Oye y eso por ejemplo en su experiencia ¿este es el cuarto levantando polvo, cierto?

S: Sí

J: ¿Qué tal ha sido esa experiencia de ustedes como gestión?, ¿qué tal les ha ido tomando esas decisiones que tú mismo comentabai?, ¿cómo tu veís su trayectoria? Positiva, no sé, los pro, los contras.

S: Sí, primero, como ya fue decisión tomada, es lo que es. Para mí el Levantando Polvo es lo que es y que hacen dos horas atrás estuvieran todos asustados porque no había gente. Es decir hueón por favor, somos levantando polvo, no somos Primavera Fauna ni queremos serlo. Ya hay una identidad en el festival.

J: Sipo

S: Y luego cómo lo vemos qué resultado. Puta esta parte como sueños desde fanáticos de la música que al momento de crecer que también se dieron cuenta que habían cosas más comunes con los cabros y que nosotros también podíamos estimular e incentivas ciertos comportamientos más propios como te decía de la organización de las organizaciones de base. Es decir, eso fue una decisión tomada y un sueño cumplido hueón y ahora imagínate po hueón está mi Amigo Invencible que va a tocar acá po hueón

P: si

E: o sea no puedo estar más feliz no puede ser nada mejor hueón o sea haber tocado 80 proyecto distintos, Protistas, Marcelle Du Champ, Niñas Mutantes Adolescentes, Dadalú, Sol Roto, Pirámide hoy día, Urban Monk, Adelaida, Trementina, que son de regiones es decir, para mí es imposible que esto haya resultado mejor.

P: Ah ya genial

E: Y no hemos ganado ni un peso.

J: Oye y finalmente, a ustedes las redes sociales como organización ¿qué rol juega, qué opinan de las redes sociales?

S: Mira, insisto, insisto en la precariedad y en el instinto y en la búsqueda de aquella precariedad en el Levantando Polvo, es decir (Interrupción) ¿de qué me preguntaste? Algo me preguntaste

J: De las redes sociales.

S: De las redes sociales. A nosotros nos gusta ser precarios, Nosotros con el currículum del festival nosotros a estas alturas podríamos perfectamente estar diciéndole a la cerveza x que venga a auspiciar. Podríamos estar perfectamente buscando más gente pa que se sume y haga las redes sociales de manera profesional, porque hay gente que quiere trabajar con nosotros por todos lados. Pero lo mantenemos en lo under. No creemos mucho en el aprendizaje, porque el aprendizaje está muy manoseado por instituciones que vienen de cierto de tinte político que no es al azar. El tema de las cooperativas por ejemplo, de la economía social, nos e enseña no por azar. En los 80 se tomó una decisión puntual en nuestro país de no enseñarla. Toda la educación viene media maleada, ¿cachay? Y ahí nosotros también ocupamos hartoo ese concepto, ese discurso, pa evitar aprender y decir crecimos hueón y mira, somos los mejores. No queremos ser los mejores. Las redes sociales un poco también funcionan así. Las manejamos nosotros, somos erráticos, utilizamos las faltas de ortografía como sin problema porque nos sentimos más tranquilos trabajando así. No ocupamos las mayúsculas porque no resultas, no sirven, no le importan a nadie. Es decir, no importa, no importa mucho ya que lo importante es esto otro. Entonces sí tenemos Facebook y ahora creamos un Instragam

J: Ya

E: Y más nada y lo manejamos entre los tres, entre los cuatro cachay sin mucho orden. Sin embargo, fuera de lo que representa el festival y sus redes sociales (interrupción). Ya entonces claro, aparte de las redes sociales del festival, que son precarias y está bien, nosotros nos movemos por redes sociales básicamente todo el día. O sea, yo tengo Facebook y prácticamente mi Facebook mutó de tener amigos del colegio ¿cachay? Y familiares, a tener a todos estos pendejos culiados heón por redes sociales y todos los que estamos acá, nos conocemos incluso a unos más por internet que otra cosa, ya. Los cabros de Gemelo Parásito que también súper interesante, que ¿? cachay, ellos por internet se conocieron hay una canción de Dadalú que dice eso por internet nos conocimos y eso pasa cachay acá hay mucha internación que roza lo público porque uno no puede decir que Niños del Cerro no es público si lo es no es tanto pero finalmente igual sí lo es y con ellos nos vinculamos, tampoco, yo no soy público pero puta igual tengo que dar cara por un festival entero cachay y eso ocurre esa dinámica de las redes sociales ocurre, las funas cachay son cosas importantes que pasan ahí, ¿qué significa eso? Que alguien opina algo de otro agarró un like de una periodista connotada y después de un vocalista de otra banda hueón y después se fue a la cresta cachay es un tema las redes sociales, importante para realizar gestión en el universo completo de esta de esto como se llama su tesis, de la nueva escena.

J: Yapo eso. Con eso estaríamos.

P: Sipo

E: También participo de cooperativa del amor, somos los que paramos esa hueva, estamos haciendo una cooperativa real

P: ¿Una cooperativa de qué?

S: Del amor, con la Pili estamos también ahí metidos. Es una cooperativa real que estamos trabajando en post de formalizar esto ante la ley. Estuve trabajando también un año entero en piloto haciendo el booking con todas estas bandas piloto. Lo de Manduca que es propio de la economía social y yo vengo también de un mundo más de la economía y cuando descubro que existían formas de organizarse más allá de lo que se sociedad anónima sociedad limitada que son todas estas cooperativas y organizaciones de base me volví loco, con unos cabros tenemos también el centro cultural de Hunaqueros con el Eduardo que nos ganamos también un Fandart y somos súper activos en lo de allá, con otros cabros tenemos el club social y deportivo también con personalidad jurídica al día cachay jugamos a la pelota, hacemos talleres yo ya como que estoy inmiscuido en todo lo que es esta forma de organizarse de, es casi un estilo de vida

P: Ah, genial

S: Claro porque hay pocas lucas y está bien por ahora, que sea así. Mientras haya amistad finalmente igual estamos todos comiendo, tomando

J: Sí

S: Disfrutando juntos

P: Logra el objetivo

E: Claro antes hueón yo pagaba 7 lucas por ir a Loreto y disfrutaba. Ahora no pago 7 lucas, sino que organizo la guea, me pagan a mí. No gano, pero si gano, gano 7 lucas, es decir es como lo mismo, ¿qué hago? Organizo un festival hueón, me saca la cresta 7 días pa compartir con todos y que lleguen los cabros y me saluden yirme pa la casa y decir o gano esas 7 lucas o esas mismas 7 lucas las gasto en Loreto para ir a ver a Astro. Prefiero hacer esto.

