

MÚSICA EN TENSIÓN.
PRODUCCIÓN SIMBÓLICA EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN

MUSICA EN TENSION.
PRODUCCION SIMBOLICA EN TIEMPOS DE GLOBALIZACION

Simón Palominos, Elías Farías y Gonzalo Utreras

ISBN: 978 - 956 - 319 - 859 - 1
RPI: 179.210

Arte de portada: Rodrigo Unda

Diseño, diagramación e impresión

Gráfica LOM
Concha y Toro 25 • Santiago, Chile

Impreso en Chile / *Printed in Chile*

Esta obra está licenciada bajo una Licencia Atribución-No Comercial-Sin Obras Derivadas 2.0 Chile de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/cl/> o envíenos una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.

Simón Palominos Mandiola
Elías Farías Caballero
Gonzalo Utreras Vargas

MÚSICA EN TENSIÓN
Producción Simbólica
en tiempos de Globalización

Agradecimientos

El presente libro es el producto de un interés que me ha acompañado durante años y que he tratado de explorar a lo largo de mi formación académica: el desarrollo del campo cultural –en particular el musical– y el aporte que las ciencias sociales puede entregar en su comprensión. Sin embargo, la realización del estudio que aquí se presenta dista de ser una empresa exclusivamente personal, pues he tenido la fortuna de contar con ayuda invaluable en las distintas etapas de su desarrollo.

En primer lugar, agradezco el financiamiento del Fondo para el Fomento de la Música Nacional, otorgado por el Consejo de Fomento de la Música, sin el cual no hubiese sido posible realizar el presente estudio.

Además, quisiera agradecer a Fernando Gaspar, Malena Bastías, Loreto Cisternas y Patricia Toro del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por su apoyo y patrocinio a la investigación. Asimismo, agradezco a Fernando Ubierno y Maricarmen Florez, de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, por su colaboración y eficaz gestión en la realización de la etapa de terreno del estudio. Gracias también a los profesores Omar Aguilar, Alicia Salomone, Rodrigo Torres y Víctor Rondón –quienes se desempeñan en distintas facultades de la Universidad de Chile– por darme valiosas orientaciones de carácter académico.

No puedo dejar de agradecer a mis colegas y amigos Elías y Gonzalo, del Centro de Estudios CRANEO, quienes apoyaron el estudio desde un comienzo y terminaron involucrándose en él. Su ayuda y colaboración ha sido fundamental: muchas ideas han surgido gracias a fructíferas conversaciones con ellos; cualquier error, por supuesto, es de mi responsabilidad.

Asimismo, mi más sincero agradecimiento a mi familia y las de Elías y Gonzalo, por apoyarnos e incentivarnos a seguir adelante en nuestros proyectos y sueños.

Finalmente, agradezco a todos los músicos que participaron de la investigación; su colaboración abierta y honesta ha sido fuente de iluminación para comprender la situación de la música en nuestra región. Mis mayores respetos por su trabajo a todos los músicos de Chile y Latinoamérica, enfrentados hoy a los trances de las aceleradas transformaciones sociales de un mundo globalizado. Estimados músicos: este libro es para ustedes.

SIMÓN PALOMINOS M.
Santiago de Chile, Abril de 2009.

Presentación

Las investigaciones que tratan sobre Globalización generalmente tratan de abordar la complejidad del fenómeno a partir de la necesaria interdisciplinariedad que reclama el objeto para su aprehensión, sobre la base del reconocimiento de la complementariedad de los conocimientos desarrollados por las Ciencias Sociales y la Humanidades. Sin embargo, esto no permite negar la trayectoria intelectual y los intereses de los investigadores, los cuales en cierta medida permiten comprender los criterios que justifican la preferencia de determinados enfoques considerados adecuados para afrontar una realidad cuya multiplicidad de aristas puede sobrepasar al observador más dedicado.

El presente estudio no se encuentra ajeno a esta situación. Si bien se ha aspirado a ser abarcadores en las perspectivas que orientan la investigación, lo cierto es que nuestras historias personales y académicas han determinado el desarrollo del presente trabajo. Provenimos de las Ciencias Sociales –en particular de la Sociología– y nuestra forma de ver ciertas cosas se encuentra marcada de forma indeleble por nuestra formación disciplinaria. Para nosotros esto no significa necesariamente un impedimento: naturalmente no todos los sociólogos desarrollan las mismas líneas de trabajo y pensamiento, pero la (supuesta, o al menos, posible) unidad que define nuestro orden disciplinario es nuestro aporte a las diversas áreas a las que nos dedicamos, complementando conocimientos y transgrediendo las fronteras de órdenes discursivos a veces limitados.

En nuestro trabajo hemos querido dedicarnos a la dimensión cultural de la Globalización, reconociendo que tal acto es un recurso analítico para enfrentar un fenómeno que reúne una multiplicidad de dimensiones y abordajes, mientras conciente e inconcientemente introducimos un sesgo (una forma más honesta de decir *mirada*) que heredamos de la Sociología. Por ello, además del concepto de *cultura*, el lector hallará incesantes menciones de la palabra *social* (obviamente, para un sociólogo todo es social – y lo social es todo), y sobretudo la palabra *poder*, que creemos es un término fundamental en el aporte (no de manera exclusiva, por supuesto) de nuestra disciplina. En efecto, el concepto que articula nuestra investigación –*producción simbólica*– pretende restablecer en los estudios culturales la preocupación por las relaciones de poder que atraviesan nuestras sociedades.

Las distintas secciones del presente documento hacen eco de lo anterior. La primera parte es una exposición de los antecedentes de nuestro estudio, además de una discusión teórica respecto al concepto de producción simbólica que utilizaremos y su inserción en un estudio sobre la Globalización. Esperamos contribuir a replantear los estudios existentes sobre globalización e industrias culturales desde una perspectiva que articule por un lado los principales aportes que realizan los estudios culturales de los últimos veinte años, relacionados con el rescate de la dimensión simbólica como eje constituyente del sentido de la acción, y por ello, de los sujetos sociales; y por otro, una problemática propiamente sociológica que consiste en la pregunta por el poder y las relaciones de dominación que se reproducen en los diversos ámbitos de la sociedad. En este sentido, pensamos que nuestro estudio permite desarrollar una mirada más amplia que supere visiones ingenuas respecto al constructivismo social que sustenta algunos estudios sobre la recepción, y también los reduccionismos mecánicos respecto a las dimensiones económicas y políticas que la tradición de la sociología latinoamericana tendía a reificar. Se espera, en consecuencia, conocer de una mejor manera las características tanto simbólicas como de dominación que delimitan el fenómeno de la producción simbólica.

El replanteamiento teórico que se propone conlleva además una importante discusión a nivel epistemológico bajo la cual es posible cuestionarse sobre la pertinencia de los análisis acerca de lo simbólico como han sido llevados a cabo en América Latina, y sobre la posibilidad de generar un conocimiento que articule los procesos de significación y las relaciones de poder. En este sentido, no puede negarse la concepción ontológica del hombre en torno a la significación y al poder

que comporta nuestra investigación, sin la cual no es posible sustentar nuestro análisis.

Asimismo, esta investigación posee una relevancia que limita entre lo teórico y lo metodológico. La importancia estratégica de las instituciones locales en los procesos de globalización requiere de investigaciones que den cuenta de la manera específica en que ellas articulan los intereses de los actores sociales con las transformaciones económicas que enfrentan el espacio en el cual se desarrollan (su campo, en términos de Bourdieu). Por ello, no sólo hemos de considerar el mensaje de determinada producción simbólica, ni su recepción en términos de distribución en una audiencia definida por el consumo, sino que también es necesario reintroducir en el análisis al creador mismo y su encuadre institucional, otorgándole con ello el carácter de sujeto social de importancia para la comprensión de la realidad. En lo que respecta a esta investigación, el tomar como unidad de análisis a los creadores miembros de la SCD permite dar un primer paso para complementar el conocimiento respecto a su rol en la situación estudiada. La segunda parte del documento -dedicada a la exposición de los objetivos, hipótesis y resultados del estudio- se enmarca en esta idea.

Esperamos que este estudio favorezca el desarrollo de estrategias institucionales (a nivel estatal, pero también a nivel de instituciones determinadas, como es el caso de la SCD) y de los agentes involucrados en la producción simbólica. El aporte a nivel de conocimientos que se espera que genere este estudio permite la identificación de las principales problemáticas a trabajar para favorecer una integración de los aspectos locales de la producción simbólica a los procesos de globalización, de manera de recuperar el control de éstos y no entregarlos a los intereses de poderes fácticos que se articulan en el mercado, lo que –creemos- tendría efectos negativos para el desarrollo y autonomía de los procesos identitarios de la región¹.

¹ Agradezco nuevamente a mis colegas Elías Farías y Gonzalo Utreras por su valioso aporte en el desarrollo de la investigación, sobretodo en la etapa de recolección de información en terreno. Asimismo, los datos referentes a los antecedentes de la SCD fueron recopilados y redactados en gran medida por ellos.

Introducción

En la actualidad, y desde hace ya más de veinte años, es posible identificar un creciente interés por el aspecto cultural de nuestras sociedades. Esta preocupación se encuentra presente en el reconocimiento de la necesidad de una política cultural determinada por parte del Estado, de manera de responder a los nuevos escenarios sociales. Las ciencias sociales latinoamericanas también manifiestan este interés por las políticas públicas en cultura como un eje de intervención fundamental.

No obstante, lo que en verdad se está constatando es que la presencia del tema de la cultura remite a transformaciones profundas del espacio público, a la redefinición misma de la relación cultura/política, cuyas principales manifestaciones pueden apreciarse en los nuevos movimientos sociales y en las transformaciones que sufre el aparato estatal, producto de los procesos de cambio que experimenta la economía mundial¹. El debate en torno a este tema se estructura a partir de la noción de globalización, y los efectos que tiene en los principios de orientación de los sujetos sociales.

Esta situación impone un desafío para las ciencias sociales de la región: es preciso poder redefinir las orientaciones teóricas y metodológicas para dar cuenta

¹ Ochoa, 2002.

del nuevo contexto social. En efecto, aparece la idea (por cierto, bastante discutida) de “estudios culturales” latinoamericanos, los cuales introducen al análisis de la cultura la idea de las condiciones sociales de recepción de los bienes culturales (audiencia como sujeto social), articulada en torno a la noción de consumo (como satisfacción de necesidades, pero principalmente como generación de significados). No obstante los aportes que son realizados en este campo, el énfasis puesto en la recepción ha dejado de lado el análisis de las condiciones sociales de producción de los bienes simbólicos, omitiendo del análisis a los productores de los “signos” (autores, creadores, artistas, etc.), olvidando su carácter estratégico en los procesos. Asimismo, otra de las principales consecuencias que tiene este enfoque es el eclipse de uno de los temas fundamentales de las ciencias sociales tradicionales en América Latina: el poder.

Sin embargo, si nuestro objetivo es emprender el análisis de la producción simbólica de la región en el contexto de globalización por el que atraviesan nuestras sociedades, hemos de considerar necesariamente estos temas poco trabajados por las ciencias sociales al momento de hablar de cultura. La presente investigación hace eco de esta necesidad de las ciencias sociales latinoamericanas y se propone indagar sobre las líneas generales que caracterizan a la producción simbólica de la región en el contexto de globalización, rescatando la perspectiva de los primeros involucrados (los creadores como sujeto social), *articulando en el análisis los procesos de significación* (que entenderemos como el germen del sentido de la acción) *y las relaciones de poder que se producen y reproducen* (por medio de los procesos de desterritorialización de la economía) *a lo largo de toda la sociedad*. En este sentido, nuestra investigación asume el desafío de producir conocimiento en torno a un tema que demuestra ser cada día más importante para la sociedad, pero desde una perspectiva que ha sido poco trabajada teórica y empíricamente (la gran cantidad de estudios culturales en Latinoamérica trata en su mayoría sobre el consumo y recepción de bienes simbólicos); aspirando a la complementariedad con los conocimientos existentes sobre el tema, con el fin de mejorar la comprensión de los procesos y facilitar el desarrollo de estrategias tanto a nivel de política pública como a nivel institucional y organizativo de los sujetos miembros de la sociedad civil. En este sentido, este estudio espera contribuir con la labor de redefinición de las relaciones entre lo social y lo político.

Nuestra investigación, consiste en el desarrollo de un estudio cualitativo de carácter exploratorio (dada la carencia de trabajos empíricos que asuman la perspectiva que nosotros planteamos –sin negar por ello la existencia de investigaciones importantes respecto a estos temas; que, no obstante, se enmarcan en los

estudios sobre el consumo cultural) cuyo objetivo es indagar en las percepciones que tienen los creadores acerca de los procesos que caracterizan en la actualidad a su oficio en el contexto de la globalización. Esto se realizó mediante la aplicación de grupos de discusión y entrevistas en profundidad. La pregunta que el estudio intenta responder es ¿Cómo perciben los creadores (productores de bienes simbólicos) su labor en el contexto de la globalización?

Si bien el concepto de producción simbólica podría utilizarse virtualmente en cualquier escenario de producción cultural, el presente estudio se centra en la producción musical, por presentar esta un carácter transversal en nuestras sociedades, tanto a nivel de ejercicio propiamente musical así como a nivel de prácticas de escucha. Asimismo, nos centraremos en el marco institucional de la SCD, por constituir un espacio articulador de la producción musical local con los agentes de la industria cultural, mayoritariamente de carácter transnacional. Dada la naturaleza delicada y conflictiva de los temas abordados, los músicos entrevistados han participado con la garantía de permanecer en el anonimato. Respetar esa condición permitió una exploración más honesta de sus percepciones, enriqueciendo sin lugar a dudas el análisis.

PRIMERA PARTE
Producción Simbólica y Globalización

I. Antecedentes y Planteamiento de una problemática

I.1) La Sociología y los estudios culturales en la Globalización

Desde Weber, no puede olvidarse que una de las preguntas fundamentales de la sociología es aquella que busca el *sentido* de la acción. Bajo esta premisa, se puede argumentar que toda corriente sociológica ha tratado de dar una respuesta a esta pregunta, privilegiando de manera sucesiva los diversos aspectos de la vida social para dar una respuesta comprensiva y totalizante del fenómeno social. No debemos ignorar que la sociología nace de la reflexividad de la sociedad moderna; es ella la que reconoce en sí misma como fundamental para su autocomprensión la necesidad de mirar dos aspectos básicos definitorios: la política y la economía. Efectivamente, es recurrente para definir a la sociedad moderna valerse de dos conceptos claves: el Estado y el Capitalismo, en cuyo trasfondo se encuentra dominándolo todo la razón instrumental. A modo general podemos decir que la sociología moderna (término en sí mismo redundante) tradicionalmente ha establecido el sentido de la acción como fundamentado en el problema de la economía, el del poder, y en sus mutuas interrelaciones, todas atravesadas por el tema de la racionalidad; alcanzando de este modo el estatus de principios de organización de lo social. Esta idea se encuentra profundamente relacionada con una determinada concepción de la constitución de sujetos sociales. Asimismo, las consecuencias de este desarrollo de la problemática del sentido de la acción no sólo se limitan al ámbito científico, sino que hasta se han materializado en modelos determinados de desarrollo de las sociedades (como es el caso latinoamericano).

Ahora bien, las transformaciones de las sociedades en el mundo en los últimos 30 años han socavado la legitimidad del análisis sociológico tradicional centrado en una matriz político-económica. En efecto, los conceptos de *Clase* y *Estado* (históricamente fundamentales para la sociología) se ven fuertemente cuestionados y se les acusa de no ser adecuados a la realidad contemporánea. Esta pérdida de legitimidad se relaciona con los planteamientos teóricos que hacen hincapié en el desarrollo actual del Capitalismo, el cual transforma la relación entre el Estado y los diversos actores sociales, tanto desde un punto de vista dirigido hacia el modo de producción como ya en términos generales desde uno que cuestione la idea misma de Modernidad. Estas perspectivas han dado origen a ideas en torno a temas tan sugerentes como el de un capitalismo tardío, una modernidad

líquida, el paso de una ética del trabajo hacia una estética del consumo, globalización, etc. (y que han tenido eco en la teoría social en autores tan diversos como Bauman, Wallerstein, Beck, Castells, entre muchos otros).

En verdad, uno de los conceptos que de mejor forma reúne estas discusiones corresponde al de *Globalización*, que Castells define como "... el proceso resultante de la capacidad de ciertas actividades de funcionar como unidad en tiempo real a escala planetaria"¹. Fundamentales para la comprensión de este proceso son el desarrollo tecnológico y su relación con la transnacionalización de la economía; sin embargo, los alcances de la globalización abarcan todas las dimensiones de la sociedad, vale decir, la política, economía y cultura de manera interrelacionada². En torno a la dimensión cultural, este proceso tendría dos aristas que conviene recordar: por un lado, el fortalecimiento de las identidades a nivel local, que permiten hablar de la constitución del sentido de la acción predominantemente desde la dimensión simbólica antes que por factores políticos y económicos; por otro lado, la pérdida de soberanía y legitimidad del Estado Nacional como actor de importancia y el consiguiente traspaso de poder tanto a las entidades transnacionales (empresas privadas u organizaciones internacionales) y a los espacios identitarios locales. Asimismo, como plantea Garretón, estos procesos ligados a la emergencia de principios identitarios (heterogeneización social) debe matizarse con las imposiciones que comporta la transnacionalización de los mercados en términos simbólicos (homogeneización social). Estos procesos plantean importantes desafíos para pensar los procesos de constitución de sujetos sociales, al deslegitimar los ejes orientadores del sentido de la acción tradicionales centrados en una lógica de carácter nacional.

Una de las consecuencias producidas por este fenómeno es de vital importancia para esta exposición: la caída de lo político y lo económico como principios orientadores de lo social tiene como consecuencia la búsqueda de nuevas fórmulas que permitan acceder al sentido de la acción; además, téngase presente que la caída de los principios que fundan la autocomprensión y la constitución de suje-

¹ Castells, 1999: 5. Cabe destacar que para Castells esto constituye un cambio de modelo de desarrollo de nuestras sociedades a uno de tipo informacional, dada la importancia del flujo de informaciones en los procesos económicos, políticos y culturales.

² Mato (2007) insiste en el carácter multidimensional de lo que prefiere llamar "procesos de globalización", y agrega que el no considerar esta característica en el análisis se corre el riesgo de caer en una fetichización de la globalización al privilegiar sólo uno de los aspectos de la misma (particularmente la transnacionalización de la economía o el desarrollo de medios de comunicación a nivel planetario). El presente estudio reconoce la multidimensionalidad de la Globalización, y sobre esa base pretende explorar algunas de sus manifestaciones en el ámbito cultural de nuestras sociedades.

tos sociales afecta (como ya se ha insinuado) directamente a la idea de modernidad que tenemos de las sociedades. Touraine es uno de los autores emblemáticos de este giro de tuerca de la teoría sociológica; la separación del mundo técnico y el mundo simbólico tiene como consecuencia la articulación no ya a través de un eje común a toda la sociedad, sino que dentro de la experiencia del individuo. De ahí que Touraine no titubee al afirmar que el futuro de la teoría social ya no se encuentra en los conceptos propios de las sociedades industriales o postindustriales, sino que en los estudios culturales.

De hecho, puede afirmarse que la preocupación por los aspectos culturales es un tema común para gran parte de la sociología contemporánea; toda la teoría de los nuevos movimientos sociales, desarrollada en Europa, hace referencia a la cultura como factor preponderante al momento de explicar los fenómenos sociales. Asimismo, en América Latina también ha existido una preocupación por el aspecto cultural de nuestras sociedades, que se manifestaría ya desde los intelectuales republicanos, pasando por los estudios comunicacionales hasta llegar a los estudios culturales sobre la recepción y el consumo cultural de los años '80 en adelante³. Sin embargo, este interés por lo cultural se ha encontrado fundamentalmente opacado por la importancia analítica que reviste la dimensión económica y política en la tradición sociológica latinoamericana (como es el caso, por ejemplo, de la Teoría de la Dependencia). Por supuesto, la importancia actual del tema radica (como ya se ha dicho) en la pérdida de legitimidad de las categorías político-económicas que han sustentado los análisis tradicionales.

Los estudios culturales en Latinoamérica desde finales de los '80 en adelante hacen eco del desafío metodológico y teórico que implica el estudio de la producción simbólica en el contexto de globalización. En ellos se hace énfasis sobre la importancia de los procesos de significación que tienen lugar en los grupos sociales mismos respecto a la apropiación y uso de los bienes simbólicos, surgiendo el público como sujeto social y el consumo como la forma en que este público se relaciona con la producción simbólica. Se trataría entonces del reconocimiento de la necesidad de una política cultural democrática que supere las visiones centradas en lo político y lo económico y que ponga énfasis en las demandas reales de la población; de ahí la importancia del consumo como parte de los procesos de producción y distribución de los bienes culturales. Este reconocimiento lo que entraña en el fondo es la constatación de la centralidad que adquiere en nuestras sociedades la lógica del mercado⁴, determinando el acceso y la satisfacción tanto de las necesidades materiales como las de carácter simbólico, entendiendo que

³ Ríos, 2002.

⁴ Brunner, 2005.

éstas siempre se originan socialmente. En oposición a la perspectiva -frankfurtiana- que tiende a ver en el consumo cultural reproducción absoluta y alienante de relaciones de dominación en las masas, estos estudios consideran los procesos de significación que se desarrollan en todo tipo de prácticas; en este sentido, el consumo en sí mismo posee la capacidad de dar sentido⁵, en tanto apropiación y uso de los bienes simbólicos. En efecto: "... los tipos y ritmos de consumo de bienes culturales -esto es, la participación de cada uno de nosotros en el mercado de productos y servicios simbólicos (...)- contribuyen a delinear segmentadamente nuestras propias identidades y, de paso, definen nuestra posición en este específico mercado"⁶. La oposición que presenta esta concepción respecto a los análisis tradicionales permite a algunos pensar en que los procesos de significación que comporta el consumo poseen una dimensión de resistencia a las relaciones de dominación que el mercado reproduce. En este sentido, Barbero dirá: "El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos* que les dan forma social (...)" donde cobran importancia "... las luchas contra las formas de poder que atraviesan (...) la vida cotidiana y las luchas por la apropiación de bienes y servicios"⁷. Sunkel interpretará esta visión del consumo como procesos de apropiación y re-significación del orden dominante.

Sin embargo, muchas veces este tipo de análisis considera los procesos de significación como construcción de principios (dado que la creación de significados aparece casi como un proceso de cristalización de una determinada voluntad de los distintos grupos sociales) y debido a su oposición teórica al análisis tradicional centrado en lo político y lo económico (considerado como ideológico), termina sin poder dar cuenta de las relaciones de poder que se reproducen a través de estas significaciones. Grimson dirá a este respecto que estamos ante la presencia de una paradoja: "...si la investigación de la recepción fue el modo más fructífero que se encontró en un contexto histórico para dar cuenta de la producción de hegemonía, la noción de hegemonía se desdibuja y tiende a desaparecer de muchos estudios contemporáneos de la recepción", ignorando de este modo las desigualdades estructurales en el acceso a los bienes simbólicos, y la capacidad diferenciada (jerarquizada en torno a relaciones de poder) que tienen los distintos agentes para llevar a cabo los procesos de significación atribuidos a los bienes simbólicos⁸. Es de importancia, en consecuencia, articular en el análisis de la producción sim-

⁵ Sunkel, 2002.

⁶ Brunner, op. cit.

⁷ Martín-Barbero, 1987; 231.

⁸ Grimson, 2002.

bólica tanto los procesos de significación como las relaciones de desigual acceso a esta significación, lo que nos permitirá introducir en el estudio el tema del poder. En este aspecto nuestro trabajo encuentra apoyo en los planteamientos de, por un lado, Bourdieu (los procesos de significación no se generan sobre principios, sino sobre la base de las estructuras estructuradas y estructurantes –habitus); y por otra parte, la tradición sociológica latinoamericana, en particular la Teoría de la Dependencia, que a pesar de la primacía analítica que le confiere a la economía y la política, no dejó de reconocer la importancia de las relaciones de dominación en el contexto cultural –en efecto, según Faletto, en términos sencillos la dependencia consiste en la “subordinación de las estructuras económicas (y no sólo de ellas, puesto que hay otras que la refuerzan y la hacen posible, política, cultura) al centro hegemónico”⁹.

Asimismo, no obstante el análisis del consumo presenta una innegable contribución al análisis de la producción simbólica, ha dado mayor importancia a las condiciones de recepción y circulación de los bienes simbólicos (íntimamente ligadas a la mediación en términos de producción técnica masiva y en serie que de ellos hacen las industrias culturales), dejando un poco de lado el papel de los productores mismos en el campo cultural; por lo que no existen mayores investigaciones que den cuenta de este aspecto de la realidad. A pesar de este relativo silencio, los mentados productores no se encuentran aislados de las transformaciones que experimentan nuestras sociedades¹⁰, y en este sentido son los primeros agentes que experimentan de alguna forma los efectos de la globalización en la dimensión cultural de la región, por medio de un encuadre institucional determinado por su propio accionar y por la labor del mercado y el Estado. Daniel Mato realiza un llamado a recordar que detrás de las transformaciones estructurales que caracterizan los procesos de globalización se encuentran actores sociales (locales, transnacionales, etc.) que se forman, transforman, relacionan, y en resumen, operan los procesos descritos¹¹.

⁹ Faletto, 2003. Otro autor que aporta un planteamiento sobre las particularidades de la dimensión cultural en un contexto de dominación es Aníbal Quijano (1980).

¹⁰ Silencio relativo, pues en el camino que siguieron los estudios sobre cultura en las ciencias sociales latinoamericanas desde los estudios con impronta frankfurtiana hasta las investigaciones sobre el consumo hubo teóricos que insistieron en las condiciones sociales de la producción simbólica, como Ángel Rama o Roberto Fernández Retamal (García Canclini, 2005).

¹¹ Mato (*op cit*).

I.2) Transformaciones tecnológicas y la producción de cultura.

Sin lugar a dudas, uno de los procesos centrales hacia el cual los estudios sobre la globalización se orientan tiene relación con las transformaciones tecnológicas de las últimas décadas, entre las que destaca el desarrollo de las denominadas *tecnologías de la información y las comunicaciones*. En este sentido, existen ciertas conceptualizaciones respecto al escenario actual del funcionamiento de la Internet, las cuales giran alrededor del término *Web 2.0* que conviene explorar en relación al tema del presente estudio. El concepto de *Web 2.0* remite a una nueva fase de la *World Wide Web*, donde proliferan aplicaciones que ya no operan bajo la lógica tradicional de los medios de comunicación masivos (basados en un intercambio unidireccional de contenidos), sino que funcionan fundamentalmente a través de la distribución horizontal de información entre pares. Vale decir, en términos más sencillos, el factor generador de los contenidos que circulan en la red descansa directamente en el usuario, lo que permite conceptualizar a Internet básicamente como un vehículo de tales intercambios de información. Este nuevo escenario da la idea de la existencia de un proceso de dilución de los monopolios de la capacidad de producir mensajes, ya que no es tan evidente la correspondencia entre dueño de servidor y generador de contenido, como es el caso de las industrias culturales “tradicionales”, donde quien controla el medio tiene el privilegio de definir la “línea editorial” de los contenidos emitidos.

De esta forma, la Internet deja de ser una vitrina de contenidos inmutables en distribución unidireccional y pasa directamente a escrutinio y elaboración pública, al diálogo y la intersubjetividad como fundamento de la construcción del conocimiento. En virtud de lo anterior, la *Web 2.0* necesariamente apela a esta civilidad virtual, a esta disposición a formar parte y a un ejercicio de ciudadanía que es la única garantía frente a la ausencia de la sanción institucional al contenido. De esta forma, los ejemplos de esta ciudadanía virtual¹² se constituyen en verdaderas plataformas para el pensamiento local y su articulación con la opinión pública global. En tanto plataforma, Internet es un espacio potencial para la democratización de espacios sociales (virtuales) y la reafirmación de identidades a nivel local que se articulan con las experiencias cotidianas de las comunidades, las que pueden articularse con las formas tradicionales ancladas en lo textual y en la oralidad¹³.

El principal efecto de la democratización del espacio de enunciación en la red es la aparente disolución de las jerarquías tradicionales, en especial aquellas li-

¹² Tales como Wikipedia, los blogs, y las páginas de redes sociales.

¹³ Saavedra, 2006.

gadas directamente al campo cultural y sus diversos subcampos, las cuales no son capaces de operar y ejercer control frente a la inmediatez de Internet. Uno de los principales casos de trastoque de las antiguas jerarquías tiene relación con la posibilidad de adoptar los medios digitales en línea como las herramientas privilegiadas para la producción dentro del marco del campo cultural especializado¹⁴. Ejemplos de esto son los casos de las artes visuales digitales y las *netlabels*¹⁵ en música, los cuales muchas veces prescinden casi absolutamente de cualquier nexo con el campo en términos tradicionales (en momentos incluso poniendo en jaque la necesidad de antiguos agentes -como la industria discográfica- así como también cuestionando la validez del marco jurídico existente -en el caso de la propiedad intelectual, los derechos de autor, el intercambio de archivos y la piratería).

Si en el contexto actual del desarrollo del capitalismo el factor fundamental es la distribución del conocimiento y de la capacidad de generarlo, debemos detenernos en los tipos de *códigos simbólicos* existentes que determinan el acceso¹⁶. Es posible hablar entonces de la existencia de una *concentración en la capacidad de generar contenidos*, y en este sentido no es arriesgado afirmar, como hipótesis a comprobar en posteriores estudios, que las sociedades latinoamericanas (para no considerar directamente a toda la comunidad hispanohablante) aún somos espectadores y receptores pasivos de contenidos.

Por otra parte, al decir que el capitalismo post-industrial funciona sobre la base del intercambio de información, se debe reconocer entonces que la fuente del valor (el trabajo, en términos marxistas) debe repensarse a través de las nuevas categorías. Efectivamente, *la fuente del valor en la sociedad de la información es*

¹⁴ El desarrollo tecnológico ha disminuido las barreras de acceso al mercado para los productores simbólicos al reducir los costos del equipamiento necesario para generar obras de calidad, al margen de gran infraestructura y con menores riesgos económicos (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2004).

¹⁵ Las *netlabels* consisten en sellos discográficos, generalmente de carácter local e independiente, que distribuyen su catálogo de forma exclusivamente digital -principalmente bajo formas de licenciamiento de derechos “libres” como Creative Commons o GNU General Public License- otorgándole al usuario amplias libertades respecto al uso y distribución del contenido (con restricciones al uso comercial del mismo).

¹⁶ Al abordar el tema del acceso a Internet no sólo debemos detenernos en la penetración de la conexión física a la red (cuya distribución es bastante desigual entre los países latinoamericanos e inferior a la situación europea y norteamericana - CEPAL, 2005) sino también en la disponibilidad de capital cultural que asegura las competencias simbólicas necesarias para garantizar tal acceso, entre las que destaca el manejo de idiomas: a modo de ejemplo, en Wikipedia los artículos en inglés (2.461.000) son más de tres veces mayores en cantidad que su más próximo seguidor (alemán, con 776.000 artículos); el español, por su parte, sólo posee 380.000 artículos (www.wikipedia.org).

*el trabajo intelectual, cultural, simbólico, expresado en los contenidos que circulan en las redes*¹⁷. Frente a esta situación, los intereses capitalistas desarrollan nuevas estrategias –a través de Internet- que intensifican las formas de control social, no sólo en el ámbito de lo ideológico, sino que incluso directamente como forma de explotación capitalista en tanto expropiación de la plusvalía de la creación intelectual. En relación a lo anterior, existen desafíos respecto a la forma jurídica de la propiedad en un modo de producción basado en el intercambio de información: los *derechos de autor* y el *copyright*.

Lawrence Lessig¹⁸ y Enrique Chaparro¹⁹ concuerdan en afirmar que el *copyright* (el derecho de control sobre la capacidad de reproducir una determinada producción simbólica, bien intangible mercantilizado) fue desarrollado –en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII- con el fin de incentivar el desarrollo de un campo cultural autónomo y profesionalizado, fomentando la innovación y la creatividad, articulando las necesidades del creador con el interés público –materializado en el paso luego de una cantidad fija de años de la creación al *dominio público*, el acervo cultural de la sociedad. Sin embargo, este experimento político-económico no logra cumplir sus objetivos toda vez que las presiones de las industrias han pujado por concentrar la posesión de los *copyrights*. Esta situación ni siquiera redundo en beneficios demasiado notorios para la reproducción de las condiciones de vida de los productores simbólicos, puesto que se estima que sólo se benefician con un 5% de las ganancias obtenidas por la industria²⁰ por lo que sus principales fuentes de ingreso son externas.

Frente a tal escenario, el desarrollo de Internet y de una sociedad de la información ha puesto en jaque las formas tradicionales de propiedad intelectual, haciendo más eficiente el intercambio de información, y de bienes basados en ella.

Si bien en principio los derechos de propiedad intelectual fueron elaborados con el objeto de fomentar la innovación y el desarrollo de un campo de producción cultural, hoy en día, producto de su anacronismo respecto a las nuevas tecnologías, son obstáculo para el desarrollo de la cultura en la totalidad del tejido social, sobretodo en la capacidad de reapropiación y resignificación de los símbolos, atentando contra el carácter social del conocimiento en términos de difusión y –de manera crítica- en la capacidad de una construcción social del mismo. De esta forma, nos vemos imposibilitados de acceder a los beneficios del saber y la cultura en general toda vez que se objetivan, mercantilizan y se concentran en

¹⁷ Terranova, 2000.

¹⁸ Lessig, 2004.

¹⁹ Chaparro, 2007.

²⁰ Lessig, op cit; Chaparro, op cit.

oligopolios transnacionales. Los principales efectos de esta situación –ejemplificada en los casos del intercambio de música, libros y software por Internet– tienen que ver fundamentalmente con la imposición de frenos al desarrollo de las sociedades que no cuentan con los medios para la producción simbólica, relegándolas a una permanente situación de dependencia de los grandes centros (monopolios transnacionales) del capitalismo post-industrial. Frente a ello, las estrategias de intercambio de archivos a través de Internet y desarrollo de formas jurídicas de propiedad intelectual alternativas al copyright constituyen formas de resistencia e incluso generan externalidades económicas complementarias al funcionamiento tradicional de la industria cultural que escapan a la connotación negativa que conlleva su denominación como *piratería*²¹.

1.3) Producción musical y su institucionalidad: La Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

En el presente estudio consideraremos a la producción musical como una forma de producción simbólica, actividad creativa que posee un componente de significación así como también una materialidad que la reinserta en relaciones sociales de producción, estableciendo correspondencias con los diversos campos de nuestras sociedades. Si bien más adelante exploraremos con mayor detalle las implicancias de esta afirmación, baste por ahora destacar que la producción musical y su estudio se desarrollan en el marco de lo ya expuesto respecto a las ciencias sociales y la globalización.

Dado que los procesos de globalización implican la transnacionalización de la economía (y por ello, de las industrias culturales que constituyen los actores del contexto económico de la producción simbólica) y a su vez una mayor importancia coyuntural de las identidades ligadas a lo local (que son el sustrato social de la producción simbólica) en tensión con los procesos transnacionales, las instituciones como la SCD poseen una importancia estratégica fundamental en el proceso mismo de creación; por ello, la SCD constituye un espacio apropiado hacia el

²¹ Para Lessig (op cit.) toda actividad lucrativa realizada con bienes culturales que no retribuya beneficios económicos al creador constituye un acto de piratería, y por tanto, es censurable. Sin embargo, el intercambio de archivos no generaría lucro para el usuario, y muchas veces no constituye un factor de pérdida para la industria y los creadores, sino al contrario. Por ejemplo, la descarga de canciones por Internet familiariza a los usuarios con el repertorio de los artistas, lo que fortalece la adquisición de discos (aún considerados como bienes valorados – González, 2006) y la asistencia a espectáculos en vivo.

cual dirigir la mirada para la comprensión de los procesos simbólicos contemporáneos. Esta importancia estratégica de las instituciones de carácter local como espacios de administración de las tensiones entre los procesos estructurales de la globalización y las identidades locales tiene eco en diversos autores, por ejemplo Jordi Borja y Manuel Castells en su propuesta de *sociedades red*.²² Asimismo, existe un fundamento de carácter práctico para dirigir nuestra mirada a la SCD, y tiene que ver con el sector específico del campo cultural en el que desarrolla su labor: la producción musical. En efecto, de acuerdo a los datos de la Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre realizada el 2004 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes es posible apreciar que las actividades relacionadas con la música (ya sea en términos de consumo de bienes, recepción en términos de audiencia, práctica aficionada, etc.) se encuentran entre aquellas que tienen mayor penetración y un carácter más transversal en las distintas capas de nuestra sociedad²³. Por otra parte, la industria cultural asociada a la producción musical (la industria discográfica) es una de las que posee un mayor dinamismo en términos económicos, y a la vez una de las que (junto a la industria editorial) mayores complejidades enfrenta en el contexto globalizado actual²⁴. Algunos puntos de tensión en este ámbito pueden identificarse en la fuerte penetración a nivel local de repertorios musicales extranjeros, la alta concentración de la industria en algunos pocos conglomerados (en desmedro de sellos pequeños – *indies*)²⁵.

En efecto, uno de los factores más importantes (y por ello, una vía de entrada al problema) a considerar para acometer nuestra tarea es la institucionalidad por medio de la cual los creadores entran en relación con los procesos de globalización que atraviesan la producción simbólica, que se dan a la par con el desarrollo de las industrias culturales. En este caso tomaremos como marco a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), que actúa como bisagra institucional entre los creadores como agentes y la globalización como proceso estructural.

La SCD constituye uno de los espacios donde se puede apreciar la articulación de los intereses de los creadores con el mercado definido por la mediación de la industria cultural. En efecto, el objetivo primordial de la organización consiste en "...la gestión colectiva, bajo criterios de eficacia y economía, de los derechos de autor y conexos de los autores, compositores, artistas, intérpretes y ejecutantes y demás titulares de derechos ()"²⁶. Los derechos de autor permiten establecer una

²² Borja; Castells, 1999.

²³ González, op cit.

²⁴ Katz, op cit.

²⁵ Observatorio OIC, 2005; Buquet, 2003.

²⁶ Estatutos SCD. Artículo 3°. (Versión digital disponible en www.scd.cl)

relación de propiedad entre el creador y su obra, y favorecen la producción y difusión de tales obras en términos de mercado. La SCD 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)²⁷. Estas licencias permiten resguardar el bienestar económico de los productores al proteger el patrimonio simbólico cristalizado en sus obras, y tienen como finalidad incentivar la producción de bienes que el mercado generalmente subvalora (debido a la estructura de la cadena de valor, a la alta incertidumbre económica que generan, sus altos costos fijos hundidos, la valoración subjetiva de los bienes, etc.)²⁸, permitiendo la profesionalización de tales productores.

La primera institución de protección de los derechos de los autores fue fundada en 1777 por Beaumarchais, la actual Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) de Francia, y en abril de 1849 la Corte de Apelaciones de París falla a favor de un grupo de autores en su demanda por una retribución justa por la utilización de sus obras musicales y líricas. Futuras organizaciones de defensa del derecho de autor comienzan a aparecer a fines del siglo XIX en la mayoría de los países europeos. Por su parte, en nuestra región las primeras organizaciones se formaron a comienzos del siglo XX, tomando la iniciativa los autores dramáticos, para después sumarse los músicos. Así, ya a mediados del siglo XX una parte importante de los países de América y Europa tenían organizaciones de defensa de autor en pleno ejercicio.

En nuestro país el primer antecedente directo data de 1925, consistente en la creación de la Ley de Propiedad Intelectual. No obstante, el Derecho de Autor se hizo efectivo como acción legal sólo a partir de 1935 bajo el rótulo del Pequeño Derecho de Autor, a cargo de la Dirección Superior de Teatro Nacional. Posteriormente esta denominación transitó por varias instituciones, siendo la más significativa la Universidad de Chile, que estuvo a cargo de la recaudación y distribución de los derechos autorales entre 1948 y 1992. Es precisamente la Universidad de Chile la que jugará un papel clave en la constitución de un organismo especializado en la recaudación y distribución del Derecho de Autor de los músicos nacionales. En efecto, en abril de 1987 esta casa de estudios junto a re-

²⁷ Los beneficios relacionados con –por ejemplo- la venta de discos suelen ser negociados directamente entre los autores y los encargados del registro, como los sellos discográficos.

²⁸ Katz, 2006.

presentantes de sociedades de autores de Europa, Estados Unidos y toda América Latina, declaran el respaldo al proyecto de la SCD, iniciándose por primera vez la gestión de derechos por sus propios titulares. Para que la SCD pudiera operar, ésta firmó un convenio de prestación de servicios con la Universidad de Chile, en donde la primera asumía la gestión operativa del Derecho de Autor.

Este fue un período de formación y transición para la SCD y los músicos chilenos, pues los primeros años de gestión se desarrollaron bajo la dependencia del Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile. Al no operar con autonomía y plena capacidad de representación de los artistas nacionales, la SCD tenía que realizar una gestión de los Derechos de Autor impecable y mucho más eficiente que el sistema anterior, para de esta forma justificar su existencia ante la institucionalidad jurídica vigente y ante los músicos chilenos. Y así lo hizo: ya al primer año de gestión la SCD duplicó los montos recaudados y distribuidos entre los autores nacionales, lo que no sólo le valió la aprobación de la Universidad de Chile y las demás sociedades de autores, sino que también una creciente legitimación entre los músicos.

De esta forma, entre su creación y el año que la SCD adquiere autonomía en su ejercicio (ocurrida en 1992), ésta se preocupó no sólo de la recaudación y distribución de los derechos autorales, sino que también intentó ir mejorando de manera constante la condición de vida de los músicos chilenos. En este contexto la SCD se plantea como objetivo asumir la tarea de protección de los músicos chilenos, siendo a la vez “la voz oficial de los autores y artistas de nuestro país”²⁹. Dentro de sus diversas iniciativas, las que más destacan son la creación del Fondo de Ayuda para los socios SCD en 1989, la creación del DMG (Derecho Mínimo Garantizado) para los socios activos mayores de 60 años cuyas liquidaciones sean muy bajas en 1991, y el proceso de Capacitación Artístico Musical, llevado a cabo desde 1989 a 1991, y que se constituye en el antecedente directo de la futura Escuela de Artes de la Música Popular creada al año siguiente.

Con estos antecedentes la SCD logra consagrar su plena autonomía a través de una modificación a la ley de propiedad intelectual. Así, desde noviembre de 1992 y tras dos años de negociaciones la SCD puede recaudar, administrar y distribuir los derechos autorales entre los músicos sin la necesidad de dar cuenta de su gestión a otra institución externa. Fue la creación de la ley 19.166 la que le permite a la SCD firmar convenios entre las “entidades de gestión” (precisamente la SCD) y diversas agrupaciones de usuarios (hoteles, tiendas del retail, clínicas, etc.) donde sus miembros se pueden acoger. De esta forma la SCD se convierte en la primera administradora de derechos intelectuales en el país. El proceso de transición y

²⁹ Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1989

consagración de la plena autonomía de la SCD termina en 1993, cuando en asamblea extraordinaria se cambian los estatutos de la organización, “convirtiéndola en una entidad de gestión autónoma y adecuada a las disposiciones de la nueva legislación”³⁰.

Sin embargo, tal vez esto no sea lo más importante, pues es presumible que en ese ámbito se destaque aún más el efecto de legitimación de la SCD como principal institución de representación de los músicos chilenos, que logra consagrarlo precisamente con la modificación de la ley 19.166. En este sentido, las negociaciones para sacar adelante la ley le permitieron a la SCD no sólo la aprobación de la misma, sino que también consolidar su poder de convocatoria ante una gran mayoría de músicos, agrupándolos en torno de una misma causa. Así, la SCD se pone a la cabeza del gremio artístico musical y se comienza a consolidar como un actor político relevante en lo que al ámbito cultural de nuestra sociedad se refiere. Puesto en estos términos, la consecuencia de la exitosa gestión en la administración de los derechos de autor y en la aprobación de la ley fue reafirmar el poder de representación de la SCD, y así fortalecer su legitimidad entre el actor o agente social que conforman los músicos chilenos.

Por otra parte, y en el contexto del objetivo de “la elevación sustantiva del nivel técnico-artístico de los compositores, intérpretes y ejecutantes musicales”³¹, en 1992 se forma la Escuela de las Artes de la Música Popular. Iniciativa pionera en nuestro país, lo que lleva a la SCD a la cabeza en el ámbito de la formación musical formal de carácter popular en Chile.

Ahora bien, los cambios ocurridos desde que la SCD se formó en 1987 hasta que completa su transición con el cambio de estatutos en 1993, llevan a la organización a replantearse sus objetivos y tareas más fundamentales. Si al comienzo sus objetivos giraban alrededor de contar con una herramienta moderna y eficaz que les permitiera a los autores recaudar los derechos que generan sus obras musicales, para la segunda mitad de los 90 la SCD se plantea asumir la responsabilidad de generar y promover iniciativas culturales de carácter musical, objetivos acordes al nuevo estatus que posee la organización, que como ya se mencionó, se visualiza con un rol protagónico dentro del mundo cultural de nuestra sociedad.

En el contexto de la nueva dimensión que adquieren los objetivos de la SCD, ésta sigue dando pasos importantes en apoyo a la formación, difusión y creación de la música nacional. Respecto del primer punto, la Escuela de las Artes de la Música Popular continúa su trabajo de formación de nuevos músicos; sin

³⁰ Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1993.

³¹ Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1991.

embargo, el acuerdo que firmó con la Universidad ARCIS a fines del 2005 para potenciar la escuela tuvo como consecuencia la progresiva pérdida de influencia de la SCD en las labores de conducción de la institución, desatendiendo la representación formal y la dirección sobre la escuela. Mientras que en términos de difusión un hito que vale la pena destacar es la creación de la primera Sala SCD en 1993. Ésta se constituyó de inmediato en un referente para la difusión del repertorio musical chileno, al organizar un calendario completo que da cabida a las diversas corrientes musicales nacionales. 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.

Por otro lado, en su calidad de actor protagónico dentro de la escena cultural nacional, la SCD motivó y apoyó firmemente la creación de otras sociedades de gestión colectiva en el ámbito artístico, reforzando así el compromiso con los artistas nacionales y con la defensa del derecho de autor. A fines de los 90 se comienzan a formar sucesivas entidades de gestión tales como CHILEACTORES, GESATCH y CREAMAGEN, que agrupan gremios profesionales tales como actores, autores dramáticos y audiovisuales, artistas plásticos, fotógrafos, etc. Otro ícono en este ámbito es la creación de la SCI (Sociedad Chilena de Intérpretes) en 1998, que complementa el trabajo hecho por la SCD, pero dedicada a analizar y resolver las temáticas específicamente atingentes al ámbito de los intérpretes y los músicos ejecutantes.

Ahora bien, el desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación (TIC's) le imponen un nuevo desafío a la SCD y a la industria musical en general. Los sellos discográficos son de las organizaciones que sienten con mayor impacto la crisis que significan la baja de ventas de las producciones discográficas. A fines de los 90 la SCD advierte tal situación, al poner el acento en la baja sostenida que sufre la recaudación de los derechos mecánicos. Tal tendencia, lejos de revertirse, propende a acentuarse con el paso de los años. En la búsqueda de responsables de tal tendencia, la SCD identifica en un primer momento a la piratería como principal práctica que afecta la baja significativa en la venta de producciones discográficas.

Ante tal situación, y teniendo en cuenta los objetivos de difusión cultural que se plantea la SCD, ésta decide darle un nuevo impulso a la industria discográfica nacional, creando en el 2002 el Sello Azul. Este proyecto, impulsado a través de la Fundación Música de Chile, se convirtió en la mayor iniciativa para apoyar en términos de producción, promoción y difusión el trabajo de los músicos chilenos. La selección se hace a través de un concurso público, y su principal objetivo es

potenciar la música nacional de los artistas emergentes. Para complementar el trabajo realizado por esta discográfica, en el 2006 la SCD crea el sello Oveja Negra, que se enfoca principalmente al trabajo de artistas con años de trayectoria.

Pese a estos esfuerzos el actual escenario de la industria musical es bastante complicado, 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. Además, con el desarrollo que ha seguido el uso de las TIC's la piratería ha pasado a un segundo plano en el contexto de la lucha por la sobrevivencia de los sellos: ahora el discurso de estas instituciones y de la SCD se enfoca principalmente en el uso masivo que se le da a Internet para la transferencia de música, y en las pérdidas que significa para los músicos y los sellos que esto se haga sin ninguna fiscalización u orden legal justo para todas las partes involucradas.

En este nuevo escenario que plantea la renovación vertiginosa en el uso de la tecnología, la SCD intenta no quedarse atrás en la defensa del derecho de autor y de los músicos nacionales. Para esto en el 2001 suscribió un acuerdo en el ámbito de la TV por cable, adhiriendo un nuevo espacio para la recaudación de los derechos de autor, y por lo tanto una nueva entrada de ingresos para los músicos. Otro paso importante en este sentido fue el acuerdo que suscribió en el 2003 con uno de los proveedores de Internet (Terra), que puede llegar a servir como antecedente de relevancia para futuras negociaciones con las empresas proveedoras de Internet.

En este contexto se insertan los actuales desafíos de la SCD, las significativas pérdidas que implica, por una parte, la baja venta de producciones discográficas, y por la otra, el uso generalizado de Internet como medio para el intercambio de música, plantean un cambio en los actores que interactúan en el proceso de formación, producción, difusión y distribución de la música. Si antes los actores más poderosos económicamente eran los sellos discográficos, ahora los que ocupan su lugar son las corporaciones proveedoras de Internet. Sin embargo, este cambio ha adquirido mayor magnitud ya que desde la sociedad civil se han formado organizaciones (ONG) que defienden y difunden el uso de estas tecnologías como un medio de intercambio no sólo de música, sino de todo tipo de documentos o productos que implican el uso del derecho de autor. Por lo tanto, la SCD debe adoptar nuevas estrategias de relación con estas entidades si desea permanecer como un actor relevante del campo musical chileno. Parece evidente que en la actualidad, y en relación al mundo de la cultura, gran parte de los debates concernientes a la globalización y al desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones atraviesan eventualmente el tema de los derechos de autor, en especial en torno a los desafíos de Internet y el intercambio de archivos.

En consideración a lo expuesto, la relación entre la producción simbólica, la globalización, los agentes y las instituciones del campo cultural en el contexto latinoamericano aparece como problemática. Situación que es aún de mayor gravedad dada la carencia de investigaciones que analicen el tema desde la perspectiva propuesta. En consecuencia, y como ya se ha adelantado, nuestra pregunta de investigación será ¿Cómo perciben los creadores (productores de bienes simbólicos) miembros de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor su labor en el contexto de la globalización?.

II. Producción Simbólica y Globalización: un acercamiento teórico

La preocupación por los aspectos culturales es un tema común para gran parte de la sociología contemporánea; toda la teoría de los nuevos movimientos sociales hace referencia a la cultura como factor preponderante al momento de explicar los fenómenos sociales. Se alude a la autonomía relativa del sistema cultural como un hecho dado y explicativo; sin embargo, y parafraseando en esto a Elias, la teoría social tiende mucho a elaborar conceptos generales basados en casos muy poco representativos³². Al considerar al sistema cultural como un dato dado, la teoría social evita la pregunta del origen de este sistema, y de las condiciones ontológicas que hacen posible tal proceso. La teoría social contemporánea trabaja con *cultura* y con *símbolos* sin profundizar mayormente en los fundamentos, en la determinada concepción filosófica de ser humano, en los que se apoyan sus constructos.

En resumen, si hemos de trabajar con los conceptos de cultura y de lo simbólico, es menester primero intentar desarrollar las concepciones ontológicas que se reflejarán en los momentos analíticos posteriores. De ahí que el primer núcleo problemático de la investigación pase por el estudio de temas que se enmarcan dentro de lo que podríamos considerar como una *ontología simbólica del hombre*, cuyo objeto será dar cuenta de las concepciones filosóficas que sustentan el que podamos hablar de cultura y símbolo como ejes de orientación social, y así podamos intentar una respuesta a la pregunta por el sentido de la acción. En este sentido, este trabajo se propone como objetivo fundamental el ser un aporte a la discusión *epistemológica* (entendiendo a la epistemología como la preocupación primordialmente -pero no en términos exclusivos- filosófica cuyo interés es fundamentar las posibilidades de conocimiento que el hombre tiene de la realidad) que contribuya a sentar de mejor manera, aunque nunca definitivamente, los fundamentos para un conocimiento de lo simbólico en la vida social (y en particular, este conocimiento enfocado desde la sociología). Consideramos que esta indagación epistemológica, muchas veces dejada de lado por las ciencias sociales, permite situar la labor de la teoría social desde una perspectiva más totalizante, reconociendo nuestras concepciones sobre la vida social; contribuyendo de este modo a restaurar parte de la unidad del conocimiento humano.

Dentro de esta ontología simbólica reconoceremos a su vez tres corrientes de

³² Elias hace referencia a que la mayoría de las definiciones respecto a las estructuras sociales y psicológicas (como por ejemplo, las estructuras cognoscitivas) son realizadas en base al hombre contemporáneo y arbitrariamente generalizadas prácticamente a toda la historia de la humanidad (Elias, 1987).

pensamiento que de alguna manera han tenido dentro de sus principios fundamentales una preocupación constante por los temas de la cultura y de lo simbólico, viéndolos desde una perspectiva que los posiciona como una suerte de constante antropológica, vale decir, como factores determinantes de lo humano. La importancia de estas líneas de pensamiento radica en que no han agotado la definición de lo humano y lo social en sus aspectos económicos ni políticos, manteniendo una mayor conexión con la vivencia (de la acción) que con sus determinantes estructurales.

La primera de estas corrientes es la Filosofía de la Cultura, cuyo principal exponente es Dilthey, donde el objetivo fundamental es definir lo humano a través de una contraposición con lo natural, aspirando a una superación de la dicotomía sujeto/objeto por medio de una “naturalización” de la cultura (de esta manera también legitimando el estatus científico de las ciencias del espíritu), la cual se abre desde la misma naturaleza humana en tanto simbólica. La segunda corriente es la Fenomenología y la Hermenéutica, a partir de las cuales se desarrolla un pensamiento que al oponerse a la historia de la metafísica (a la tradición filosófica occidental), también desmitifica a sus grandes conceptos, gracias a lo cual se sitúa el aspecto cultural y simbólico ya no como reflejo ni como idealidad romántica, sino que como experiencia, vivencia, de la verdad del ente. Finalmente, la tercera corriente (quizá un poco más alejada de las dos anteriores) es el estructuralismo (particularmente aquél ligado a la lingüística y la antropología), el cual se ha mostrado particularmente fructífero en lo que respecta al estudio de fenómenos originarios de significado, procesos de significación en los cuales comienza a dibujarse el germen del sentido. Cabe notar que nuestra exposición se moverá a lo largo de temas filosóficos cuya exposición muchas veces puede resultar compleja; en este sentido asumimos la tarea de acercar la discusión lo más posible a un lenguaje sencillo pero sin violentar la riqueza (y a veces, la complejidad misma) de los conceptos y teorías tratadas (las que a su vez serán abordadas privilegiando su aporte a la discusión sobre lo simbólico).

En una de las obras seminales de los *cultural studies* desarrollados por la Escuela de Birmingham, Raymond Williams califica la idea de producción simbólica como un concepto “deliberadamente neutro y abstracto”³³. Sobre la base de la ontología simbólica que expondremos, el siguiente desafío teórico consiste en desarrollar (y provisoriamente adoptar) un concepto de producción simbólica articulando en ella los procesos de significación y las relaciones de poder que en ellos se generan. Para lograr tal objetivo basaremos nuestro estudio en los planteamientos de Pierre Bourdieu, en lo que respecta a sus ideas respecto a la teoría de la acción que propone, la teoría de los campos, la eco-

³³ Williams, 1982.

nomía de intercambios simbólicos y el poder simbólico. Posteriormente se explorarán los conceptos de *hibridación* y *mestizaje* en virtud de su aporte para la comprensión de los fenómenos culturales en los procesos de globalización.

II.1) *La emergencia de la pregunta por la cultura: la Teoría del Conocimiento.*

Considerada como una de las más antiguas tradiciones filosóficas alemanas, la Teoría del Conocimiento se erige sobre la base de la pregunta por las condiciones epistemológicas de la relación entre el ser humano y la naturaleza, con el fin de someter a cuestionamiento la pertinencia de la distinción entre éste y aquella. Es en esta línea de investigación filosófica donde vemos hacer su aparición a la Cultura como el elemento exclusivo y determinante de la condición humana. En efecto, la cultura adquiere en estas investigaciones un estatus de realidad que legitima a las nacientes *Ciencias del Espíritu* en un ambiente intelectual fuertemente influenciado por el empirismo en las ciencias naturales. Los pensadores que se inscriben en esta línea, al argumentar las características propias de los fenómenos humanos como fenómenos de cultura, realizan una apuesta cuyas implicancias no se agotan en la definición concreta de sus objetos de estudio, así como tampoco en la defensa corporativa del trabajo realizado por ellos y sus colegas (aunque ciertamente esto no pueda por su parte negarse), sino que tienen un alcance que conlleva una definición antropológica, una definición ontológica de la condición humana, la cual es en esencia cultural. La teoría del conocimiento algunas veces ha asumido el desafío de explicar la génesis de los procesos culturales que definen al hombre. Es desde este punto de vista que podemos denominar también a esta filosofía como Filosofía de la Cultura.

Aunque siempre se considera como los grandes nombres de esta filosofía del conocimiento a figuras como Dilthey y Rickert, la influencia de la teoría del conocimiento alemana se extiende principalmente (además de las escuelas germanas) a la filosofía anglosajona; y aunque como expresa Hannah Arendt³⁴, a comienzos del siglo XX era en Alemania misma mirada con desdén, podemos afirmar que gran parte del pensamiento filosófico de los últimos cien años gira en torno a problemáticas que fueron en alguna medida tratadas por pensadores que hablan desde la filosofía de la cultura. Asimismo, la teoría sociológica ha acogido alguna

³⁴ Arendt, H. "Martín Heidegger, octogenario" en *Revista de Occidente*, Madrid, n° 84, pp. 255-271.

vez (como es el caso de Mannheim) la pregunta por las condiciones –sociales- del conocimiento. A continuación veremos a través de dos autores que, aún dando de cuenta de sus notorias diferencias, pueden ser clasificados dentro de la teoría del conocimiento: el filósofo Ernst Cassirer y el sociólogo Norbert Elias.

La preocupación de Cassirer es fundamentalmente la de reconstruir una historia de la filosofía abordándola desde su preocupación respecto al hombre. Tal es el objetivo de una Antropología filosófica que se distingue tanto de una antropología física (empirista y etnológica si se quiere) como de una historia de la metafísica y de la filosofía de la naturaleza. En consecuencia, la antropología filosófica aspira a generar una concepción total de la humanidad desde la filosofía, adentrándose en la esencia del hombre, la cual se encuentra necesariamente en una filosofía de las formas simbólicas.

El proyecto de antropología filosófica de Cassirer se inicia a través de una revisión histórica de diversas corrientes filosóficas, abarcando a la Grecia presocrática, el platonismo, el estoicismo, la filosofía medieval hasta llegar a la filosofía (y junto a ella, las ciencias) modernas. Cassirer identifica a lo largo de este recorrido un enfoque común que surgirá con Sócrates y que será el principio organizador de la antropología filosófica, y de toda filosofía: la autognosis, el autoconocimiento. Ya desde ese momento, Cassirer (al igual que muchos otros autores posteriores) se sitúa como partidario de la idea de que ya incluso el escepticismo más acérrimo no es sino “el mero envés de un humanismo resuelto”, en donde se identifica la posibilidad de liberación humana.

Ya en Sócrates, luego en Aristóteles y también en los estoicos es posible ver, nos dice Cassirer, el conocimiento elevado a una condición propiamente humana, tanto a nivel introspectivo como hacia el exterior, al mundo natural. Esta característica marcará decisivamente el devenir de la historia de la filosofía cuando esta habla del hombre. La reflexión, el conocimiento del hombre por el hombre, y a través de él, conocimiento del mundo, es un imperativo que será invocado como principio de inteligibilidad de un mundo cambiante. En efecto, frente a la variabilidad de la vida no es posible fiarse de los sentidos, sino solamente del poder del juicio, como poder central del hombre. Como puede apreciarse -siglos antes de Kant- es el juicio, la Razón, la que emerge como la facultad ontológica del hombre. La *razón* funda la independencia absoluta del hombre frente a las determinaciones externas³⁵. Posteriormente, la filosofía medieval trastoca los

³⁵ Cabe notar, sin embargo, que en la filosofía estoica (a diferencia de la moderna) no se trataría de la liberación y control de las “externalidades”, sino más bien hablamos de una impasibilidad, indiferencia frente a la dualidad entre el universo variable y la firmeza de la vida humana. El estoico de esta forma aspira a restituir la unidad y armonía con el universo, no someterlo.

valores griegos al invertir la apreciación de la razón del hombre; ya no se trata de una virtud, pues no es capaz de aprehender lo que se escapa a la lógica. La búsqueda de la esencia del hombre sólo es alcanzable por medio de una revelación divina.

El advenimiento de la filosofía moderna da por superada esta dicotomía al establecer una nueva cosmología cuyo centro es la razón matemática, pero en una nueva dimensión. Estaríamos frente a la razón matemática³⁶ y a la biología (metáfora orgánica de lo social) como claves para la definición del hombre y de su orden moral, fundando de este modo la supremacía de la filosofía y ciencias empiristas.

Cassirer alcanza el punto desde el cual comienza a mirar la situación de la filosofía contemporánea, y aunque no da explicación de fondo al asunto, si está consciente de que frente a la “higiene” filosófica del empirismo se oponen tres obstáculos que socavan su pretendida neutralidad: Nietzsche, Freud y Marx.

En ese contexto, Cassirer considera que la teoría moderna del hombre se encuentra sin centro intelectual, ya que ni la metafísica, la teología, la matemática ni la biología son capaces de ejercer un poder central que oriente la producción de conocimiento. Tal sería una situación de anarquía intelectual que atenta además contra la vida moral del hombre.

Frente a esto, Cassirer propone una definición del hombre que no se sustenta sobre la base de afirmar la racionalidad como su base ontológica. Basado en una concepción cuasi-fenomenológica de la experiencia del ser humano (que tiene sus bases efectivas en el trabajo del biólogo vitalista Von Uexküll), afirma que el hombre posee una distinción fundamental con el resto de los seres vivos no sólo en términos cuantitativos sino principalmente cualitativos (lo que no debiera extrañar si se habla de la experiencia de lo humano). El hombre tendría un método único para adaptarse a su ambiente; para ponerlo en términos biológicos: entre el sistema receptor y el efector (propio de todas las especies) los hombres desarrollaron un sistema particular, el sistema simbólico (*das Symbolische*). El hombre “ya no vive en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.”³⁷. De este modo, el hombre ya no experimenta el mundo físico de manera directa, sino sólo a través de este medio artificial. La razón se muestra un criterio insuficiente para dar una definición empírica de la naturaleza huma-

³⁶ La mathemata que identifica Heidegger como característica fundamental de la modernidad. (Heidegger, 1960).

³⁷ Cassirer, 1963.

na, pues la razón es más bien un imperativo ético. Las formas de la vida cultural humana obedecen entonces a una lógica simbólica: el hombre es un *animal simbólico*. Asimismo, la filosofía adecuada para conocer el orden cultural de los seres humanos es una filosofía de las formas simbólicas.

Cassirer apela a la *determinación conceptual del lenguaje*, lo que permite hacer una distinción entre las formas de comunicación de otras especies animales (basados en sistemas de signos) que conforman un *lenguaje emotivo* (manifestaciones inmediatas de las emociones) frente a un *lenguaje proposicional*, propio de lo humano y que es el lugar de anclaje del sentido. En efecto, dentro del universo del discurso un símbolo no puede ser reducido a señal, pues esta pertenece al mundo físico, mientras que el símbolo pertenece al ámbito del sentido³⁸. En consecuencia, si bien las otras especies animales manejan efectivamente signos (y por ello de alguna manera un lenguaje), estos se reducen a una inteligencia e imaginación práctica; por otro lado, el hombre se desenvuelve en un ámbito de inteligencia e imaginación simbólica. La función simbólica del lenguaje “vivifica los signos materiales”, “los hace hablar”, pues estos por sí solos son mudos. El simbolismo, por lo tanto, es independiente de las formas materiales a través de las cuales se realice.

El simbolismo, para Cassirer, también se distingue de cualquier sistema de signos por el hecho de que es una función de carácter universal (por ejemplo, el nombre –en teoría- no es exclusivo de tal o cual objeto, sino que todos los objetos tienen un nombre). De esta manera, el símbolo aparece como un nuevo instrumento para el pensamiento, el cual “... da acceso al mundo específicamente humano, al mundo de la cultura”³⁹. Lo simbólico es equiparado entonces a lo cultural. El hombre no existe si no es por medio de símbolos, el hombre no existe sin Cultura.

Por supuesto, si abordamos el pensamiento de Cassirer como parte de lo que podemos denominar “filosofía de la cultura”, cuyo principal exponente es Dilthey, podremos explicar de mejor manera las implicancias de sus afirmaciones antropológicas. Desde este punto de vista es comprensible su afirmación de la cultura (originada en el universo simbólico) como espacio inherentemente humano. Esta distinción fundamental del hombre frente a las otras especies en realidad no es más que la reformulación de la distinción entre hombre y naturaleza. La cultura en estas perspectivas neokantianas se reivindica frente al rescate (por parte de los

³⁸ Cabe destacar, antes de proseguir, que Cassirer no aborda el tema desde una perspectiva semiológica o estructuralista, dejando de lado una tradición teórica particularmente fructífera respecto a estos asuntos.

³⁹ Cassirer, op. cit : 62.

románticos y de los empiristas) de la naturaleza. Sin embargo, no se trataría sino de la superación de la distinción entre sujeto y realidad, la cual se logra al reconocer a la naturaleza no como la oposición de lo humano, sino como su sustrato. De aquí se desprende una de las afirmaciones más fundamentales que podemos encontrar tanto en Dilthey así como también en Rickert: no nos encontramos frente a dos realidades autónomas (la cultural y la natural), sino frente a una realidad que se nos presenta como totalidad. Para Dilthey esta reconciliación se da en el ámbito de la experiencia vital y de las manifestaciones de la vida, y por ende la aprehensión de la totalidad descansa en la Historia, la cual considera a la vivencia como la “célula originaria del mundo histórico”. Por otro lado, para Rickert el conocimiento de esta totalidad descansa en las particularidades de una Historia (y un proyecto de Psicología) como métodos determinados (opuestos a los métodos naturales) que se constituyen como ciencias culturales al dar respuesta a preguntas de la realidad que los métodos naturalistas no pueden abordar (las “valoraciones”).

En consecuencia, creo que es posible dar cuenta de un cambio en el eje de las apreciaciones de lo humano por parte de la teoría del conocimiento. Si bien en un principio la determinación parece ser la experiencia y las valoraciones mismas (las cuales pasan a ser inmediatamente el objeto privilegiado en Dilthey y Rickert), estas se desplazan hacia las condiciones mismas de esas experiencias, o al menos, a las condiciones de la comunicación intersubjetiva de ellas. Desde un objeto fundamentalmente psíquico (la experiencia aparece en primera instancia como un atributo de la mente de los seres individuales, que es separada analíticamente de lo social) se registra el paso a un objeto fundamentalmente social, el cual a su vez tiene serias implicancias en torno a una reformulación de la idea de experiencia (que en alguna medida se ve realizada en la fenomenología husserliana y heideggeriana). El nuevo eje de las investigaciones filosóficas es, por tanto, el *lenguaje* como espacio de lo simbólico.

La definición antropológica-filosófica que caracteriza al hombre como un ser simbólico por medio del lenguaje tiene también una manifestación clara (pero bastante particular) como teoría del conocimiento en la obra de Norbert Elias. En efecto, Elias estudia filosofía neokantiana pero rápidamente se manifiesta su interés por el estudio de lo social (trabajando para Alfred Weber así como para Karl Mannheim). Sin embargo, fueron las circunstancias históricas de la Alemania de finales de los '30 la que lo llevo a permanecer marginado del campo intelectual de vanguardia en Europa y Estados Unidos, siendo únicamente reconocido en los años '70 del siglo recién pasado. Podríamos decir que Elias fue sociólogo, pero debido a su lugar marginal sus planteamientos pueden parecer poco relacionados con la mayor parte de la producción intelectual de los sociólogos de la época; esta

situación, que hace de Elias un autor poco aprehensible si hablamos de grandes escuelas de pensamiento, tiene un aspecto valorable en la medida en que permitió un desarrollo teórico innovador y original, con notables particularidades conceptuales que llaman la atención.

A grandes rasgos podemos comenzar diciendo que la preocupación fundamental de Elias queda resumida en el subtítulo de una de sus obras más famosas: “El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas”⁴⁰. Elias realiza una crítica a las ciencias sociales contemporáneas (hablamos de la segunda mitad de los años ’30) dirigida al uso indiscriminado de conceptos que en verdad son muy limitados. Se trata de dar cuenta de que las nociones de las ciencias sociales solo tienen aplicabilidad dentro del marco de la sociedad contemporánea; en consecuencia, la sociología pierde toda capacidad explicativa real cuando se adentra en el mundo de –por ejemplo- las sociedades premodernas. En respuesta a esta situación, Elias propone que todos los conceptos, las estructuras de pensamiento, y en última instancia por supuesto la estructura social se encuentran determinadas por el contexto histórico de cada sociedad determinada⁴¹. Es por ello que emprende una revisión del origen de determinadas estructuras que se imponen en la sociedad moderna dando preferencia a aquellas de orden cultural (como por ejemplo las normas de cortesía y gusto), de un modo que presenta algunas analogías a lo que haría varios años después Foucault con su proyecto genealógico y arqueológico (claro que sin la mirada nietzscheana que lo llevaría a relacionar saber y poder). Parece evidente que Elias trabaja con procesos de largo alcance (algo similar a los tiempos largos de Braudel), los cuales en su desarrollo abarcan siglos; para de esta manera ejemplificar cómo en su desarrollo histórico (o más apropiadamente: en su socio y psicogénesis) las categorías de pensamiento son vicarias del contexto en que se originan, y de paso socavando la legitimidad de los conceptos de las ciencias sociales modernas.

Sin embargo, detrás de esta crítica a sus colegas (crítica que nunca abandonará en su obra) es posible descubrir un aspecto cuyos efectos son aún mayores que la adscripción o rechazo a determinado modelo teórico. El recurso a una socio y psicogénesis que se remonta cada vez más atrás al origen de las estructuras (rechazando las determinaciones modernas de la vida social) tiene un correlato antropológico similar a la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer. Al dirigir

⁴⁰ Elias, 1987.

⁴¹ Elias, posteriormente, diría que se encuentran determinadas por el nivel de “desarrollo” de cada sociedad. La noción particular que el autor le atribuye al concepto de desarrollo (que veremos más adelante) me llevó a no utilizar de inmediato un concepto que puede resultar en una primera lectura un poco desorientador respecto a las intenciones teóricas a las que Elias aspira.

la mirada a la génesis de las estructuras Elias se acerca al límite de aplicabilidad de sus propias concepciones, lo que se hace más patente en tanto su objeto privilegiado de estudio son en gran medida los fenómenos culturales. Elias alcanza el punto en que la definición misma de cultura comienza a volverse poco adecuada. La publicación de “Teoría del Símbolo”⁴², la última obra de Elias antes de morir, parece llenar este vacío teórico: en ella desarrolla sus propios lineamientos en lo que refiere a una antropología en términos de cultura, dando así mayor profundidad y a la vez un mayor sustento a su trabajo. Así como en Cassirer, la problemática de la especificidad de lo humano se encuentra en el lenguaje, y será menester partir desde él si se quiere comprender el desarrollo de la cultura.

El punto de partida aquí se encuentra dado por el tema de la comunicación a través del lenguaje. Elias nos dice que la humanidad es la única especie que tiene como medio principal de comunicación al lenguaje. Sin embargo, ya desde el principio se hará notar un giro conceptual que se introduce en el tema: la potencialidad para comunicarse por medio de un lenguaje formaría parte de la herencia biológica innata de la sociedad. A través de esta idea, Elias se reinscribe en la temática de la filosofía de la cultura que busca dar cuenta de las particularidades de lo humano frente a la naturaleza; pero rechazando de entrada la posibilidad de la distinción. Así, el lenguaje cumple una función dual, en tanto integra (la especie humana es definida –biológicamente– por la potencialidad del lenguaje) y a la vez desintegra (cada sociedad actualiza de formas virtualmente ilimitadas las potencialidades del lenguaje en la gran variedad de idiomas existentes). De esta manera se llega a la idea de que lo social es biológico y lo biológico es social.

Para comprender con mayor cabalidad esta necesaria interrelación entre lo social y lo biológico, la bisagra conceptual que utiliza Elias es el lenguaje. En sus propias palabras: “(...) los procesos biológicos y sociales muestran una dependencia mutua; se encajan uno en otro cuando los seres humanos aprenden por vez primera un lenguaje”⁴³. El lenguaje aparece en consecuencia como un logro evolutivo de la especie humana; sin embargo, éste sólo se presenta como una predisposición biológica a aprender un lenguaje. Para realizar la potencialidad del lenguaje es necesario que se active socialmente, esto es, por medio del contacto de los individuos más jóvenes con individuos adultos que hablan un determinado idioma en una determinada sociedad. De esta manera Elias pretende realizar un desbloqueo epistemológico entre biología y sociología, las cuales en tanto disciplinas académicas se pelean por la primacía de su objeto de estudio, limitando los alcances reales de sus teorías. Este rechazo de Elias a la distinción entre aspectos

⁴² Elias, 1994.

⁴³ Elias, *Ibíd.*: 56.

naturales (orgánico-biológicos) y aspectos sociales (culturales) se basa en la negativa a asumir la disputa entre materialismo e idealismo; efectivamente, para Elias no puede pensarse a la humanidad sino desde la conexión entre los factores físicos de los seres humanos y los factores espirituales. Sin embargo, esta relación reviste mayor complejidad que lo que parece: Existe una relación entre evolución biológica y desarrollo social, entre especie y sociedad, donde cada parte posee una característica distintiva que la define como tal.

Evolución y Desarrollo en esencia hacen referencia a un mismo proceso: la transmisión de “medios de supervivencia” (en el sentido literal del término) de una generación a otra, además de los cambios en estos medios, algunos de los cuales pueden ser mejoras. No obstante lo anterior, la diferencia radica en que en la evolución biológica, el medio principal de transmisión y cambio es una estructura orgánica: el *gen*. Por otra parte, en el desarrollo social el medio principal de transmisión y cambio son *símbolos*, en el amplio sentido del término (lo que incluye conocimiento, normas, valores, etc.). Estos procesos pueden caracterizarse como una sucesión de objetos de transmisión cada vez más diferenciados e integrados. He aquí una consecuencia importante que se deriva de lo anterior, es la transmisión del lenguaje de individuo a individuo la primera forma principal de desarrollo social. Sin embargo, para Elias es la evolución la que hace posible el desarrollo: la capacidad de desarrollo social se realiza sobre la base de la constitución biológica de la especie, pues es ésta la que en su devenir ha alcanzado una configuración orgánica óptima la cual permite la potencialidad del lenguaje, aunque para actualizarse requiere necesariamente de una activación social. Pero existe una característica más que reviste igual importancia: la especificidad de la relación entre evolución genética y desarrollo social indica que toda evolución genética transformará las posibilidades de desarrollo; pero por otro lado, el desarrollo es posible sin transformar las estructuras genéticas de las especie humana, y puede mejorar aspectos que en otras especies están configurados genéticamente. El mejor ejemplo de esta situación se da en el ámbito del lenguaje: la comunicación preverbal (como los gestos, expresiones de miedo o sorpresa, etc.) se encuentran inscritas en la estructura genética de la especie; por otra parte, la comunicación lingüística es propia de cada grupo humano en particular.

Por supuesto, para Elias no tiene sentido la búsqueda de un inicio a la manera de un hito histórico que marque el término de la evolución (o su puesta en suspenso) y el inicio del desarrollo social. Esta es una característica fundamental de la obra de Elias y se fundamenta en considerar siempre el acoplamiento entre evolución y desarrollo en términos de proceso, cuyas diversas etapas ya no son observables en la actualidad debido a que son propias de los distintos niveles evolutivos de la especie humana.

Sin embargo, aún no hemos llegado a la clave que nos permite definir lo simbólico. La respuesta a esta interrogante viene dada por la centralidad del lenguaje como fenómeno exclusivo de la humanidad. De manera similar a Cassirer, la comunicación por medio del lenguaje se opone a la comunicación preverbal en tanto el lenguaje no viene determinado por los genes, sino que son la puerta de entrada a los procesos de desarrollo, puesto que son aprendidos como un código que se actualiza en la comunicación misma. Como ya fue dicho, en los procesos de desarrollo el medio de transmisión es a través de símbolos, de los cuales el lenguaje (en particular gracias a su función representativa) es el caso por excelencia. La función representativa del lenguaje permite la transmisión de experiencias, conocimiento, etc. de generación en generación por medio de símbolos; así, el conocimiento humano crece. Desde esta perspectiva el lenguaje constituye la distinción propia de lo humano frente a otras especies y frente a la evolución misma de la humanidad. En este sentido, sólo los seres humanos tienen desarrollo social. Por cierto, los procesos de desarrollo social son mucho más cortos que los de evolución; la sociología no está habituada a trabajar con procesos de largo plazo, los únicos adecuados para los procesos genéticos. En consecuencia (y aunque Elias nunca lo explicita) podemos afirmar que la sociología tiene por objeto los procesos de desarrollo, aunque no debiese olvidar que el sustrato evolutivo de la especie (transmitido por los genes) es el escenario de tales procesos. Lo simbólico en Elias entonces tiene directa relación con el proceso mediante el cual la humanidad supera las limitaciones y realiza las potencialidades biológicas de la especie humana; los símbolos establecen la forma humana de comunicación de experiencias que son vitales para la constitución de los seres humanos como tales y son el espacio de encuentro entre lo biológico y lo cultural.

Ciertamente, lo expuesto está lejos de darnos un punto de entrada exhaustivo al tema de lo simbólico, en particular cuando mi intención es establecer las bases teóricas para comprender lo simbólico desde la mirada sociológica que se pregunta por el sentido de la acción. Sin embargo, la importancia que reviste la teoría del conocimiento en esta exposición reside en que sugiere el camino por el cual es posible continuar la búsqueda de lo simbólico, este camino nos lleva al lenguaje como residencia de lo humano. Ahora bien, desde la preocupación por el lenguaje se abren dos vías que a mi parecer son de importancia para la comprensión del fenómeno; ambas toman al lenguaje como punto de partida, pero sus métodos y análisis difieren a veces radicalmente: por un lado tenemos la tradición estructuralista, ligada a la lingüística como estudio del lenguaje como sistema (formal), como estructura en clausura; y por otra parte, encontramos a la fenomenología y la hermenéutica como una ontología de lo simbólico en base al ser en el mundo a través del habla y del discurso.

II.2) De la antropologización a la ontologización: el Proyecto Fenomenológico

Efectivamente, podemos considerar de acuerdo a la exposición anterior que lo que la teoría del conocimiento hace con el lenguaje es situarlo en un nivel antropológico. La constancia antropológica que es investida al lenguaje, no obstante, mantiene una distancia que lo objetiva. El lenguaje es visto en consecuencia como una mediación exterior entre el mundo y el hombre; la distancia entre el mundo y la conciencia de este, una vez establecida, es inmediatamente “llenada” por lo simbólico que se materializa en el lenguaje. Desde este punto de vista, el lenguaje es visto, si bien no directamente como producto, si como una suerte de emanación de la naturaleza humana. Esta perspectiva se hace problemática ya que ciertamente tiende a reducir al lenguaje a una función de expresividad (en la que no se agota) de la trascendentalidad de un sujeto cognoscente (propio de las perspectivas neokantianas) que estructura al mundo y le da una *forma simbólica*.

No puede olvidarse que la trascendentalidad del sujeto que conoce conlleva asimismo una determinada concepción de la actualización de este en una historia, que se vislumbra en Descartes, Kant y Hegel, atravesando nuestra idea de modernidad. Dicha realización del sujeto trascendental en la historia no es otra cosa que la idea de la Razón Universal., la cual implica no sólo una manera de mirar la historia como lo pasado, sino también una proyección ética hacia el futuro. La razón se aparece como condición y meta de la historia de la humanidad, y es el principio que define los términos de la relación de esta con el mundo. En este sentido, sujeto trascendental y razón universal aparecen como el horizonte ideal desde el que resulta posible pensar a la humanidad como una presencia activa en el mundo, liberada de las coacciones de la tradición; y por ello, originan las bases del modelo de constitución del sujeto real, a través del cual se conoce y se actúa.

Sin embargo, bajo esta apariencia de unidad es posible advertir grietas. Estas se articulan en torno a lo cual la razón tiene poco que decir. En efecto, la asunción de la razón a estatus de principio ético tiene como aspecto negativo la imposibilidad de pensar lo que ella misma hace aparecer como lo *no-racional*. Hablar de los efectos perversos de la modernidad (como se ha vuelto recurrente en la teoría social contemporánea- si se acepta como tal la desarrollada al menos en los últimos 30 años) no es sino la insistencia de lo que ya en Kant aparece como la inadecuación del sujeto que conoce a su objeto, y que en la segunda mitad del siglo XIX se manifiesta en un *malestar de la cultura* donde podemos ubicar, siguiendo a Foucault, a Nietzsche, Freud y a Marx como grandes nombres (instauradores de discurso), molestia que no obstante no se agota en ellos. Este malestar con la idea de una razón rectora de la humanidad fue un sustrato adecuado para la pro-

liferación en la filosofía de perspectivas que no son sino los efectos de la crisis del subjetivismo, y que derivan directamente al irracionalismo, comprendido como simplemente el término opuesto, o más bien lo negado y la negación misma, en relación a la racionalidad.

En este contexto, la Fenomenología de Husserl aparece en primer momento como una puesta en orden del desarrollo filosófico occidental. En efecto, se trata de un período de *crisis* de las ciencias europeas, y por ende de la filosofía misma, ya que ella pierde el lugar capital que la modernidad le asignara en sus albores como *ciencia de las ciencias*, como conocimiento al cual todos los otros deben su condición como tales, que los origina y los justifica. Para Husserl, el lugar privilegiado al que asciende la filosofía desde el renacimiento tiene directa relación con la posición central que ocupa la razón como orientación normativa para la humanidad (europea). El movimiento emancipador y de autodeterminación de la modernidad basado en la razón eleva a la filosofía como el lugar desde el cual es posible pensar racionalmente al hombre, por lo que no sólo hablamos de una ciencia de las ciencias en un sentido que remita siempre al ámbito institucional de las disciplinas, sino que también decimos que la filosofía tiene un arraigo vital en la cotidianidad del hombre moderno. La filosofía moderna basada en la razón libera, en todo ámbito, al hombre⁴⁴.

La crisis para Husserl se origina en el momento en que se establece la comparación con el desarrollo de las ciencias naturales. En este sentido afirmaremos la continuidad de la pregunta epistemológica que plantea Husserl con los exponentes de la teoría del conocimiento; pregunta que apunta al estatus de las ciencias del espíritu en cuanto tales, desde las condiciones de este conocimiento. Sin embargo, esta tarea no se asume en Husserl como una justificación de las ciencias del espíritu. En efecto, tales ciencias no emergen en un determinado momento del desarrollo moderno dentro del cual deban defender su legitimidad. Lo que la teoría del conocimiento denomina ciencias del espíritu no es más que el papel vital que juega la filosofía desde los inicios de la modernidad como principio orientador de la vida. El problema radica en que si bien las ciencias exactas en su desarrollo alcanzaron un nivel de unidad estable y rígido que (no obstante reduce la idea de mundo) le aseguró un permanente y respetable éxito (dándoles además la apariencia de linealidad y progreso como acumulación de conocimientos), tal unidad jamás fue alcanzada por la filosofía cada vez que ésta se pregunta por el hombre en su experiencia vital. La situación de relativo fracaso en el conocimiento del hombre tuvo como consecuencia la reafirmación del modelo de las ciencias naturales en tanto ciencia de hechos y la extrapolación de este objetivismo hacia

⁴⁴ Husserl, 1991.

los ámbitos existenciales de la humanidad. De esta manera, la filosofía pierde su trono como reina de las ciencias y además se ve separada de su anclaje en la experiencia de la humanidad. Esto trae como consecuencia que "... el desmoronamiento de la creencia en una filosofía universal como conductora del hombre nuevo significa precisa y coherentemente el hundimiento de la fe en la 'razón'"⁴⁵. En su papel de filósofo, Husserl aspira a la reconstitución de este nexo fundamental de la filosofía con la vida (aspecto que es una preocupación compartida con Dilthey). Si mirar hacia la vida es lo no-racional definido como metafísica por el positivismo (y esta metafísica misma es a la vez irracionalismo y psicologismo), el retorno a la experiencia debe ser por detrás del objetivismo, en un movimiento en que la querrela de la teoría del conocimiento por el lugar de las ciencias humanas carece de sentido. Mediante este movimiento, Husserl se desembaraza del lastre de la filosofía occidental y se encuentra en posición de llevar a cabo un proyecto fenomenológico de filosofía.

La fenomenología se propone, en este sentido, trasladar la pregunta de *qué* se conoce al *cómo* se conoce. Se quiere llegar a un conocimiento más cabal del "objeto" o de la cosa (como pretendiese el empirismo), pero desde la cosa misma, sin necesidad de una filosofía a priori. Para la Fenomenología, dirá Lyotard⁴⁶, la mediación de la filosofía a priori es el germen de la degeneración de las ciencias europeas. Desde aquí es posible decir (como Merleau-Ponty), que la fenomenología conlleva a un repudio de la ciencia; o como Gadamer, que Husserl se opone a toda metafísica⁴⁷. En efecto, para la fenomenología siempre existe algo irreflexivo (o más bien, impensable desde la tradición filosófica), precientífico, previo a la predicación misma, anterior a un *logos*, en lo cual se apoya la reflexión y que obstaculiza su propio develamiento.

La fenomenología es para Husserl una ciencia eidética, esto es, pretende dar cuenta de la esencia (*eidos*) del objeto tal como se aparece a la conciencia, vale decir, previa a la reflexión. En esto consiste el "poner entre paréntesis" fenomenológico, en tanto es la puerta de acceso a una comprensión más pura del objeto basado en el "ver" (*Schau*) del objeto en una donación originaria. Ahora bien, esta reflexión no comporta una reformulación del objeto de las ciencias, sino más bien del cómo acceder a él. En este sentido, la fenomenología corrige la mirada de las ciencias (Heidegger asumiría también esta característica de la fenomenología⁴⁸).

⁴⁵ Husserl, op. cit: 13.

⁴⁶ Lyotard, 1989.

⁴⁷ Gadamer, 2003.

⁴⁸ "La expresión fenomenología significa primariamente una concepción metodológica". (Heidegger, 2002: 51)

En este movimiento, la fenomenología se instala en un espacio anterior a la aprehensión científica del objeto, y por ende, se desplaza a la conciencia en la experiencia vital: el famoso *mundo de la vida*. Por ello, la crítica a las ciencias se transforma en una propedéutica, en una introducción al “correcto” mirar originario de los objetos en la conciencia. En consecuencia, el objeto de la fenomenología en Husserl es la conciencia misma, la cual para aprehender el objeto “pone entre paréntesis el mundo” (*epoje*). De este modo, se pasa de una experiencia eidética a una existencia trascendental absoluta.

Dado esto, la fenomenología no pretende sustituir a las ciencias, sino reformular su mirada. La crítica fenomenológica en Husserl se resuelve en una solución de continuidad con el ideal aristotélico de ciencia (como afirma Cordua⁴⁹). Según Lyotard, la fenomenología comporta así dos caras: una poderosa confianza en la ciencia que lleva a sentar firmemente sus fundamentos, y una necesaria “salida de la ciencia” que permita superar la mirada ingenua de ésta. Husserl descubre de este modo la “intencionalidad del dato”, el cual se basa en la donación originaria en la conciencia. Pero esta originalidad no consiste en sí en una experiencia verdadera, sino más bien consiste en la actualización de la verdad en la experiencia contingente del conocer. La trascendentalidad de la conciencia escapa de esta forma a sentarse como un nuevo telos (lo que equivaldría a resituarse dentro de las ciencias europeas como un momento más), y se asienta como el movimiento mediante el cual se producen las verdades.

Desde este punto, la investigación sobre lo simbólico puede rescatar ciertos aspectos de importancia. En efecto, es lícito preguntar ¿cómo es que es posible establecer una relación entre lo simbólico y el proyecto fenomenológico de Husserl? Pues por medio de considerar a Husserl como una suerte de bisagra entre la teoría del conocimiento y la fenomenología heideggeriana. Lo hemos adelantado con el título de este apartado: con la fenomenología asistimos a un movimiento en que lo simbólico, arraigado en el lenguaje, pasa de un momento de antropologización (como emanación de la naturaleza del hombre en la teoría del conocimiento) a una ontologización, que se registra en Heidegger. La fenomenología de Husserl es una propedéutica, además del sentido ya señalado que remite al correcto mirar, porque introduce un desprendimiento a la experiencia, a la vivencia, de las interpretaciones que se basan en el psicologismo que padece la teoría del conocimiento, abandonando la querrela por el objeto de las ciencias por la autorreflexión radical de la mirada.

Con Heidegger asistimos a un desplazamiento de la temática husserliana respecto a una propedéutica de las ciencias. En efecto, se trata de una radicalización

⁴⁹ Cordua, 2004.

de la epoje en términos de que ya no se trata de una problemática propia del modo de conocer en específico. La autorreflexión radical husserliana como proyecto del correcto mirar fenomenológico se vuelve trascendental, pues hace directa referencia al *cogito* que conoce. La respuesta de Heidegger en este sentido es de una radicalidad absoluta. La ontologización responde en este sentido a la definición misma de Fenomenología, en tanto que significa “permitir ver lo que se muestra, tal como se muestra por sí mismo, efectivamente por sí mismo”. La definición misma de fenomenología entonces presenta un giro hacia lo ontológico. Efectivamente: la ciencia eidética husserliana se pregunta por los entes desde la conciencia; en cambio, para Heidegger la indagación fenomenológica se pregunta (en consecuencia con la mirada ontológica) por el *ser* de los entes. Desde este punto de vista, el objetivo fundamental de la fenomenología se radicaliza, en tanto que la pregunta por las cosas mismas es la pregunta por el *Ser* de las cosas, cuestión que se resuelve en la máxima “¡a las cosas mismas!”.

Sin embargo, Heidegger detecta una disociación del Ser respecto de los entes, la cual tiene su origen en la “época de la imagen del mundo”⁵⁰. Esta imagen comportaría dos fenómenos: una objetivación, en tanto voluntad de control técnico sobre procesos objetivados; y una subjetivación, que sitúa al sujeto como centro de la modernidad en relación con objetos. El estandarte de esta imagen del mundo que disocia al Ser es la ciencia moderna, la cual basada en la *mathemata* (en tanto determinación de las posibilidades de conocimiento a priori) entra en una relación de cálculo y exactitud que funde en un conocido lo desconocido, sentando las bases de la explicación, la investigación y su manifestación más gloriosa: el experimento. De esta manera, es en base a la investigación (que permite a Heidegger oponer la ciencia moderna a la *scientia* de la Edad Media y a la *episteme* de la Grecia Antigua) que se genera una imagen de “re-presentación del mundo” (y su correlato de “visión del mundo”) que aspira a la aprehensión de lo constante y a la objetivación de la historia, de manera que la verdad se reduce al representar. Desde este punto de vista, la promesa de emancipación de la Edad moderna se reduce a su vez a un subjetivismo e individualismo que actúa en conjunto con la objetivación. En consecuencia, en la ciencia moderna, el mundo es comprendido como imagen (en tanto lo existente es representado por el hombre), y el Ser de lo existente se busca en las representaciones. Es esta disociación la que Heidegger elimina de un golpe con su proyecto fenomenológico, restaurando la pregunta por el ser.

La pregunta por el ser posee una primacía ontológica, en el cual éste adquiere una facticidad propia: es la facticidad del *estar-ahí* (*Dasein*). Podríamos decir que

⁵⁰ Heidegger, 1960

no es una tautología el afirmar que el Dasein es la relación del ser consigo mismo. Gadamer dirá de esta facticidad que está dada por la imposibilidad de fundamentación ni deducción, puesto que no corresponde a la trascendencia de un cogito. El estar-ahí es una pre-estructura. Es en este sentido en que Heidegger es reconocido como un campeón de la destrucción de la metafísica.

El Dasein escapa a la trascendencia debido a su temporalidad⁵¹. Una temporalidad fáctica dado el ser como arrojado al mundo. En efecto, el Dasein es fundamentalmente temporal, y por ello histórico, eventual, contingente y no eterno. El Dasein en tanto ente se caracteriza por *ser-en-el-mundo*, en la medida en que no se puede pensar en una distinción cartesiana entre sujeto y objeto (la cual es la fundación metafísica de la *mathemata* moderna), la vida humana no necesita “artilugios” para entrar en el mundo. Y como tal en el mundo, el Dasein es necesariamente *ser-uno-con-otros* que comparten el mundo, y en tanto *con-otros*, es *para-otros* en la cotidianidad, de la cual se desprende que somos *Uno* en ella.

Sin embargo, la característica que más nos importa a nosotros respecto al Dasein tiene que ver con que precisamente ser uno con otro en el mundo implica una “señalada determinación del ser”: “...el modo fundamental del Dasein del mundo, el tener-ahí (mundo) uno con otro, es el *hablar*”⁵². En el hablar se juega el ser-en-el-mundo del hombre, se habla sobre el trato que se establece con el mundo; y por medio de este hablar se da una *autointerpretación* del Dasein. La tarea de la fenomenología en este sentido es una *hermenéutica* de la facticidad del Dasein, en tanto la cotidianidad habla de sí. Esta habla del Dasein replantea una relación con la historia particular: el Dasein sólo es cuando ha sido, el cómo de su ser que es su pasado (*precurсар al haber-pasado*, lo cual a nivel de la experiencia implica que yo soy lo que he sido hasta hoy), este pasado se “repite”, por así decirlo, en el presente. Sin embargo, no es determinante, ya que el Dasein establece una relación con el futuro, el cual es indeterminado, es siempre posibilidad. El precurсар *da tiempo* porque mira al Dasein como temporalidad. Indeterminado (futuro) desde lo determinado (presente desde el pasado). Esta es la condición de toda hermenéutica: el acceso a la historia desde un presente que sabe ser futuro, y no le teme a él⁵³.

En consecuencia, el hombre en su Dasein *habla*, y en este hablar se hace tem-

⁵¹ Este pequeño resumen del concepto de Dasein se encuentra basado principalmente en el texto de la conferencia titulada “El concepto de tiempo”, pronunciada frente a la Sociedad Teológica de Marburgo en 1924 (Heidegger, 1924.).

⁵² Heidegger, *Ibid.*

⁵³ Vale notar que para Heidegger el Dasein es histórico siempre desde este presente hacia el futuro como posibilidad. El límite de esta autocomprensión se da cuando el Dasein alcanza su final, se realiza; en este sentido fue, y muere.

poral, se vuelve histórico, y se hace pertinente de una hermenéutica. Pero, a diferencia de la versión antropológica que da la teoría del conocimiento, el habla no procede del hombre. Si el lenguaje se halla en la naturaleza del hombre, no es porque de ella proceda; sino que porque el *hombre solamente es cuando habla*. El habla capacita al hombre para acceder a su *ser*. El habla en la fenomenología de Heidegger no puede ser definida a partir del hombre, pues esto equivaldría a traicionar el ser del habla y a posicionarlo en una dimensión neokantiana (habla como un logro determinado de la humanidad –como en la filosofía de la cultura– que en algún momento se desarrolla y se alcanza) que lo conecta con la trascendentalidad del sujeto (en su relación con el objeto). Para Heidegger, sencillamente, *el habla habla*⁵⁴, puesto que en su esencia no es ni expresión ni actividad del hombre. Es el habla la morada de los hombres, y no al revés.

La esencia de esta habla radica en lo que podemos denominar una función poética, la cual ciertamente se encuentra en la poesía, pero que no es exclusiva de ella. El habla, desde esta poética, nombra, invoca cosas y mundo. El medio donde se dan es la Diferencia, entendida como el umbral del silencio, pero también espacio de luz, desde el cual se ejerce un llamado al hombre. El habla habla, y el hombre habla cuando responde al llamado del habla (*corresponde*) en el silencio. De esta manera, el hombre habita el habla.

Que el habla hable, no puede significar para nosotros otra cosa de que el lenguaje no es expresión, no es mediación; de hecho, no es posible comprenderlo desde una idea monádica de los hombres y mundo. El hombre es hablando, no porque así se relacione con el mundo, sino porque así *es* en el mundo. Si hemos de fijarnos en lo simbólico como el lenguaje de la experiencia, le daremos (en términos heideggerianos) al habla el carácter de *logos* y *aesthesis* (si se me permite un uso tan arbitrario de los términos), ya que en este sentido hace ver, pero también se experimenta (a sí mismo).

El problema de esta hermenéutica de la facticidad del estar-ahí no se agota en Heidegger. De hecho, la lectura que hace Gadamer de Heidegger le da pie para elaborar su propio proyecto hermenéutico, el cual se basa en la comprensión como carácter óntico original de la vida humana (a la manera de la autointerpretación del Dasein) a partir del cual se abre un “nuevo estadio de libertad espiritual” para su tarea. La hermenéutica como adecuación a la cosa que se comprende sólo se realiza en la dimensión común para el conocedor y el conocido, la cual es (gracias al Dasein) la historicidad (de cuyo ser ambos participan)⁵⁵.

Gadamer pretende rastrear la experiencia de la verdad en esta confluencia de

⁵⁴ Heidegger, 1990.

⁵⁵ Gadamer, op. cit.

la actividad general humana del comprender en la historicidad. La comprensión es, en consecuencia, una actividad superior que supera las apariencias del método histórico tradicional. Aquí en una primera mirada puede adivinarse una suerte de continuidad con respecto a la crítica de las ciencias que proclama la fenomenología. Pero en Gadamer se da un giro extraordinario que lo sitúa fuera de la línea de crítica heideggeriana: Gadamer admite que en la comprensión de los textos de los grandes pensadores se encuentra una verdad que se sitúa del mismo modo que el mundo de la vida en la fenomenología. Desde este punto de vista asistimos al movimiento inverso al inaugurado por Heidegger en el sentido del abandono de la metafísica como lugar de la disociación del Ser. En efecto, para Gadamer la experiencia fundamental de la verdad se encuentra ya no dirigida hacia el futuro, sino hacia el pasado: en la experiencia de la tradición.

Ahora bien, el objetivo que se propone Gadamer es traer a la conciencia que la interpretación y comprensión del mundo no es una construcción desde principios, sino que obedece a un acontecer (que siempre es comprender) que viene desde antes, sancionado por la autoridad de la tradición. Se trata, en suma, de la “conciencia expuesta a los efectos de la historia” (*Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*), a la efectividad o efectividad de la historia. Dicha conciencia se ve afectada por un *prejuicio* (que no posee el carácter negativo de una carencia de fundamentos, sino que consiste básicamente en el efecto que la historia del comprender tiene en la conciencia del mundo) que es la reconquista del momento reflexivo por parte de una dimensión histórica (la historia precede y anticipa la reflexión)⁵⁶; este prejuicio es en sí mismo ineludible y constituye la base de toda reflexión. El prejuicio, la autoridad y la tradición se oponen a la subjetividad y la reflexividad para hacer patente la supeditación de estas a aquellas. El prejuicio consiste entonces en una *fusión de horizontes* en tanto la comprensión se da en una situación de finitud, esta fusión es historicidad.

La hermenéutica de Gadamer ahora permite registrar otro paso en la comprensión de lo simbólico. Un hecho salta a la vista: la concepción fenomenológica del habla como el ser-uno-con-los-otros en el mundo se expone demasiado a una reducción relativista desde la cual se vuelve problemática la elaboración de un marco metodológico apropiado para dar cuenta de lo simbólico. Ciertamente, la historicidad del habla puede parecer para una visión vulgar de la fenomenología una efectiva construcción desde principios. Al hacer caer en cuenta de la existencia y el peso de la tradición, la “conciencia expuesta a los efectos de la historia” nos permite entender como la comprensión se encuentra de alguna manera “estructurada”. La comprensión sociológica del sentido de la acción no puede llevarse a

⁵⁶ Ricoeur, 1974.

cabo sobre el supuesto de una tabula rasa al nivel de la conciencia. De esta manera, es posible establecer un nexo (por cierto, bastante arbitrario) que nos lleve a establecer las relaciones entre (en términos de Bourdieu) lo “estructurante” y lo “estructurado”. Un ejemplo de esta nueva dimensión de la hermenéutica se encuentra en la obra de Ricoeur, para quien la exégesis de los textos tiene directa relación con un nivel particular de los procesos de significación: la *palabra*, la cual se sitúa ya no tanto en un habla ontológico, así como tampoco en un rescate de la tradición histórica (casi una historia de la conciencia); sino que plantea al habla como el lugar del *discurso*, el *acontecimiento* a través del cual se actualiza el sistema de la lengua⁵⁷. De esta manera, podemos dar el paso a la revisión de la tercera corriente dentro de nuestra búsqueda de una ontología simbólica del hombre: el estructuralismo.

II.3) *Habla como discurso, lenguaje como sistema: el Estructuralismo.*

El trabajo de Paul Ricoeur parte de la constatación de que es en el lenguaje donde parecen confluír las investigaciones filosóficas contemporáneas, cuyas líneas pasan por las indagaciones de Wittgenstein, Heidegger, Husserl, la lingüística, la antropología y el psicoanálisis. Para Ricoeur se trataría de la búsqueda de una gran filosofía del lenguaje que dé cuenta de las múltiples funciones del significar humano, la cual abarcaría el tema del remembramiento del discurso humano, la restauración de una unidad del hablar que es vista como problemática.

Esta unidad del hablar que aparece como problemática le permite a Ricoeur remontar el problema del discurso hasta Platón y Aristóteles, quienes aparecen como el primer contexto de descubrimiento del discurso, planteando que el elemento primero del pensamiento se da en la síntesis entre las significaciones de un nombre y un verbo (con indicación de tiempo), susceptibles de verdad o error. Esta síntesis produce un nexo predicativo que puede ser llamado *logos*, en tanto discurso (que como en Heidegger, explícita, muestra al decir).

Sin embargo, para enfrentarse a la tarea de la reconstitución del hablar humano, para Ricoeur es indispensable abordar el tema a partir de la lingüística moderna, el cual da un tratamiento particular al problema de la unidad del discurso. En efecto, para la aprehensión del lenguaje desde la lingüística el discurso es problemático, y por ello le opone como un término antagónico la *estructura del sistema lingüístico*. Con la problemática de la estructura y del sistema se pos-

⁵⁷ Ricoeur, 1969.

pone el problema del discurso; este discurso es aprehendido sólo como “uso” y es ignorado. Esta dicotomía es fundamental para la lingüística (donde resuenan los nombres de Saussure, la fonología de Jakobson, y Trubetzkoy) y constituye una de las bases del denominado *modelo estructural*. De una importancia capital sería en este caso la distinción introducida por Saussure entre *langue* y *parole*: *langue* (lengua) es el código mediante el cual el hablante particular produce *parole* (habla) como un mensaje particular. En este sentido, la lengua es colectiva mientras que el habla es individual (aquí Saussure se basa en Durkheim y, al considerar a la lengua como inherentemente social, subordina la lingüística a la sociología). En esta misma línea, el mensaje (dada su individualidad) es intencional, mientras que la lengua es inconsciente y anónima. Al referirse a la “temporalidad” del lenguaje, Saussure ubica al mensaje en una dimensión *diacrónica*, en tanto sucesión de acontecimientos; y a la lengua en una dimensión *sincrónica*, en tanto conjunto de elementos contemporáneos. De esta manera, la lingüística afirma que el mensaje es contingente y arbitrario, mientras que el código es sistemático y obligatorio para la comunidad de hablantes. En consecuencia con esto, la lingüística se plantea como ciencia de la estructura del sistema de la lengua; sin embargo, la cara negativa de esta declaración de cientificidad reside en la suspensión del mensaje en pro del código, de lo diacrónico en pro de lo sincrónico, provocando un *eclipse del discurso*⁵⁸.

En base a lo anterior, Ricoeur identifica algunas premisas del análisis estructural que Saussure habría intuido, pero que no habría sido capaz de formular; y que habrían sido teorizadas sólo con posterioridad⁵⁹ por Hjelmslev. Las premisas son las siguientes: 1) *El lenguaje es un objeto para una ciencia empírica*: la lengua queda separada como objeto homogéneo, mientras que el habla se dispersa. 2) *En la lengua debe distinguirse una ciencia de los estados del sistema (dimensión sincrónica) y una de los cambios (dimensión diacrónica)*: donde, como ya se ha dicho, la primacía la tiene como objeto la dimensión sincrónica; de esta manera se abre un determinado curso de inteligibilidad donde se comprende el sistema pero el cambio se vuelve ininteligible. 3) *En un estado del sistema no hay términos absolutos, sino relaciones de mutua dependencia*: el lenguaje no es sustancia, es forma; y la forma inteligible por excelencia es la oposición. En consecuencia, en la lengua no hay más que diferencias relativas entre los signos uno respecto del otro. 4) *El sistema de los signos debe ser un sistema cerrado, debe tener un inventario finito de elementos*: axioma de la clausura; el sistema no tiene exterior, sólo relaciones internas –y mientras menos elementos y más básicos sean, mejor. 5)

⁵⁸ Ricoeur, 2001.

⁵⁹ Ricoeur, 1969.

La definición de signo acorde con estas premisas rompe con la idea de que el signo reemplaza una cosa: el signo es una diferencia con otros signos, pero también en sí mismo es una diferencia inmanente. El signo es una diferencia de signos y una entre expresión y contenido.

El estructuralismo aparece en consecuencia para Ricoeur como una toma de conciencia de las exigencias contenidas en estas premisas, y marcaría el punto de partida de la ampliación del método estructuralista fundamentado en la lingüística hacia otras disciplinas de las ciencias sociales, como la etnología o la sociología. Como vemos, el discurso ha sido dejado atrás. En efecto, el discurso en este caso para el estructuralismo representa el acceso a la totalidad de la experiencia, que no puede ser estructurada por el hombre; lo no-estructurable sería el espacio de las *significaciones*, hogar de un *más allá del signo*⁶⁰. Sin embargo, una vez que aquí se vislumbra el lugar para desarrollar una semántica como una ciencia de los significados, se rechaza la posibilidad al remitirla no a la búsqueda de estructuras de significados sino que siempre como estructura de significantes. En este sentido, una hermenéutica no pertenecería a la ciencia, sino que exclusivamente a la filosofía, por apuntar a la totalidad de la experiencia, que incluye lo no-estructurable. Esta situación confirmaría el diagnóstico de Ricoeur referente a un eclipse del discurso: con el modelo estructural el lenguaje como discurso desaparece. El estructuralismo triunfa como un determinado tipo de inteligibilidad que deja fuera de la inteligencia estructural la *comprensión* del discurso y excluye la historicidad. El estructuralismo en este sentido constituye una negación de la fenomenología y la hermenéutica, y se opone a toda ontologización del lenguaje.

Se trataría, en cualquier caso, de una mirada unidimensional la que orienta el modelo estructural y que Ricoeur pretende superar al afirmar que el habla también tiene una estructura irreductible, cuya unidad específica no es el signo, sino la *frase*. El discurso aparece en el lugar del habla y constituye un dominio específico. La distinción así entre signo y frase no es una disyuntiva exclusiva, sino que más bien se trata de la articulación de un nuevo nivel del lenguaje. En consecuencia, lo que el sistema de signos gana en formalidad lo pierde en significado y sentido, los que residirían en el discurso.

El discurso para Ricoeur sería el *acontecimiento* del lenguaje, realiza el lenguaje; por otra parte, el sistema es virtual, es una abstracción. En este sentido, el discurso recupera la primacía ontológica que el estructuralismo le niega, el nivel del acontecimiento adquiere jerarquía frente al sistema. Accederíamos de este modo a una *ontología del logos*⁶¹ cuyo principal axioma sería el definir el discurso

⁶⁰ Granger, 1970.

⁶¹ Respecto a Heidegger, Ricoeur dirá que esta ontología trata a un lenguaje que piensa (pensador,

en base a la dialéctica entre acontecimiento y sentido, una relación de promoción de sentido al más allá del sistema (superando la clausura del universo de los signos y trascendiendo la lengua), de manera de poder hacer aparecer el sistema como acto y la estructura como acontecimiento y así poder pensar la unidad de la lengua y el habla en el discurso mismo⁶². Esta ontología del lenguaje se convierte en horizonte, que indica que lo esencial del lenguaje está en una apertura más allá de la clausura de los signos. De esta manera, el discurso pasa de la estructura a la función: el decir, en un movimiento que es para Ricoeur un retorno a la esencia.

El discurso posee una serie de principios que Ricoeur identifica y organiza: 1) *El discurso tiene como modo de presencia un acto*: hablar es acontecimiento fugaz, mientras que el sistema es atemporal, virtual. 2) *El discurso consiste en una serie de elecciones en que se escogen ciertas significaciones y otras se excluyen*: la elección es la contrapartida de la constricción del sistema. 3) *Las elecciones producen combinaciones nuevas, frases originales*: cuyo número es prácticamente infinito, en oposición a la clausura y finitud de los signos; comprender estas frases y emitirlas es lo esencial del acto de hablar. 4) *Es en la instancia del discurso donde el lenguaje tiene una referencia*: hablar es decir algo sobre algo, el sentido ideal es un vacío que debe ser llenado; al hacerlo, el lenguaje viene a sí mismo y se realiza. Se trata de una intención significativa que rompe la clausura del sistema, es la trascendencia del signo, la función misma del decir⁶³. 5) *El acontecimiento implica una manera propia de designar al sujeto del discurso*: puesto que el acto de habla se opone al anonimato del sistema (la lengua es neutra). La pregunta por el sujeto sólo adquiere sentido en el nivel del discurso, y esta subjetividad del acto del habla es en sí misma intersubjetividad (por la realización de la estructura en el acontecimiento).

De esta manera, se establece la conexión con lo ajeno a la estructura, el área de la significación y el sentido; por así decirlo, se abre la puerta a lo extralingüístico, por donde hacen su entrada el mundo y el sujeto. En este momento, se puede captar con mayor claridad la idea de una semántica en términos ontológicos, vale decir, como un *logos*, cada vez que el lenguaje es un *querer-decir* y un *querer-mostrarse*. Una filosofía del lenguaje para Ricoeur no debe detenerse sólo en la distancia del signo con la realidad, sino que debe referirse también a lo que se aplica en el

poeta, profeta) y que se encamina hacia el hablar. Siempre estamos en camino hacia el lenguaje, el lenguaje mismo es el camino.

⁶² Ricoeur, op cit.

⁶³ Ricoeur recomienda que habría que evitar oponer las dos concepciones de signo que se derivan de lo expuesto (diferencia interna / referencia externa) ya que, como se dijo, se encuentran en niveles distintos del lenguaje: la estructura del signo se encuentra en el sistema, y su función en el acontecimiento. El punto de encuentro será expuesto muy pronto.

expresar, en el captar y en el mostrar. No es sólo semiología como probabilidad del signo, sino que también es semántica como probabilidad del discurso, como manifestación de lo pensable y lo expresable.

En consecuencia, el lenguaje ya no es pensable ni como estructura ni como acontecimiento, sino que como la conversión del uno en el otro en el discurso. El lugar donde se resuelve esta estática antinomia es en la *palabra*, que la supera otorgándole una dinámica a la relación que ya se define como *operaciones estructuradoras*, y no sólo como inventarios estructurados. Las palabras son el punto de articulación entre lo semiológico y lo semántico. La palabra es un intercambiador entre el acto y el sistema, entre el acontecimiento y la estructura. Se darían dos movimientos: del sistema al acontecimiento la palabra aporta la estructura al acto de habla; por otro lado, del acontecimiento al sistema la palabra aporta contingencia y desequilibrio, introduce el cambio, introduce la *historicidad*. Gracias a la historicidad de la palabra, a la historia del uso, ésta adquiere carácter acumulativo, consiguiendo nuevas dimensiones de sentido. Este es el momento de la *polisemia*, la cual consiste en esta sobrecarga de sentido que se detiene por la limitación mutua de los signos en el sistema (las palabras tienen más de un sentido, pero no un sentido infinito), la polisemia, dadas estas características no puede ser ni diacrónica ni sincrónica: es *pancrónica*. En este sentido, el tema de la univocidad o multivocidad del discurso no tiene que ver con las palabras, sino que más bien con el contexto. En un discurso unívoco el contexto establece un plano de referencia, una isotopía, que oculta la riqueza semántica de las palabras. Sin embargo, cuando el contexto permite varias isotopías a la vez, nos encontraríamos frente a lo que Ricoeur denomina propiamente *lenguaje simbólico*, cuya definición se resumiría sencillamente en “decir una cosa diciendo otra”. El discurso simbólico aparece entonces como un proceso metafórico (expansión del sentido) y acción limitativa del campo (en medio del cual *el lenguaje está de fiesta*). De esta manera, el lenguaje vuelve a manifestarse no como estructura estructurada, sino que como proceso de estructuración. En este proceso no cesan de renovarse los intercambios entre estructura y acontecimiento. Pero hay aquí una consecuencia de mayor importancia: la instalación de varias isotopías depende de secuencias más largas que la frase, por lo que se hace necesario cambiar de nivel de referencia. Se trataría del nivel del *encadenamiento de un texto*⁶⁴, cuya inteligencia específica es la *hermenéutica como exégesis del texto*.

Desde aquí es posible retomar nuestra investigación estableciendo el proyecto hermenéutico de Ricoeur como una suerte de bisagra entre fenomenología y es-

⁶⁴ En un sentido flexible y determinado del término, que de acuerdo al uso que le da Ricoeur, hace referencia al sueño, al poema o al mito. Más adelante veremos como se llega a esto.

tructuralismo. Efectivamente, hemos podido apreciar que la hermenéutica hace su aparición aquí como respuesta a la clausura de un tipo de inteligibilidad que (en principio y en términos generales) rechaza al sentido como no-estructurable.

Hemos visto que el lenguaje ha abandonado la univocidad del discurso y se sumerge en la región de los múltiples sentidos. Hemos dicho asimismo que para Ricoeur esa zona es la región propia del *símbolo*, entendido como el proceso mediante el cual otro sentido se da y se oculta en un sentido inmediato y manifiesto. El tipo de inteligibilidad que reclama el símbolo es la interpretación de la hermenéutica como exégesis del texto. Para Ricoeur, de hecho, el símbolo y la interpretación no son aprehensibles más que en su relación mutua: "(...) el símbolo es una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación, y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos"⁶⁵. Ahora bien, esta definición de lo simbólico como la región del doble sentido se encontraría entre dos polos, uno muy amplio y el otro muy estrecho.

El concepto demasiado amplio de símbolo se encuentra en la obra de Cassirer, que define la función simbólica como mediación universal por medio de la cual el espíritu construye sus universos de percepción y discurso. De esta forma, explora las actividades sintéticas y los reinos de objetivación de lo simbólico tales como el mito, la religión, el arte o el Estado. Lo simbólico designa el común denominador de todas las maneras de objetivar, de dar sentido a la realidad. Cassirer sería el primero entonces en plantear el problema del remembramiento del lenguaje, al preguntarse por el cómo dar sentido (que sería el proceso de realización de un sentido en un sensible). Sin embargo, al equiparar lo simbólico a la realidad y la cultura, Cassirer ignora la distinción entre lo unívoco y lo multívoco, que es la que funda el problema hermenéutico. Por otro lado, el concepto demasiado estrecho del símbolo tiene que ver con la relación de analogía entre el símbolo y lo simbolizado, como una suerte de referencia externa absoluta.

Ricoeur establece una comparación entre el signo y el símbolo: el símbolo supera las dualidades de la expresión (significado/significante) y la designación (signo/cosa) al situarse como una *relación de sentido a sentido*, de un sentido que remite a otro; esta relación constituye una arquitectura del sentido, que hace posible la interpretación y que ella misma pone de manifiesto. Lo simbólico es entonces una relación adherida a sus propios términos, es el movimiento mismo del sentido primario a lo simbolizado, entre lo manifiesto y lo latente. El símbolo se encontraría, por así decirlo, superdeterminado, debido a la riqueza que posee en el lenguaje. El símbolo aparece entonces como lo propio del discurso integral; no es un no-lenguaje, sino que es siempre articulación de sentido.

⁶⁵ Ricoeur, 1987: 12.

Existen así, para Ricoeur, tres *zonas de emergencia de lo simbólico*⁶⁶ que son ejemplares, y a las cuales accedemos gracias al encadenamiento de ellas en un texto determinado, y que hacen referencia a particulares experiencias del mundo: 1) *experiencia de lo sagrado*: como expresividad del cosmos en el mito. 2) *lo onírico*: como un querer-decir del deseo (Freud). 3) *la imaginación poética*: como lo imaginario verbal cuya dimensión real está dada por lo cósmico y lo onírico. En estas tres zonas el problema de lo simbólico se equipara al del lenguaje, pues efectivamente, no hay simbólica antes del hombre que habla (en el lenguaje el cosmos, el deseo y lo imaginario llegan a la palabra). Estas tres manifestaciones son simbólicas porque comparten una estructura semántica común, que es la del doble sentido.

A través de la interpretación el problema del símbolo se inscribiría en aquel más vasto que es el del lenguaje. Lo simbólico constituye un enigma que “provo-ca” la inteligencia; se trata de la transgresión del sentido por el sentido, que exige y pone en movimiento a la interpretación. Sobre esta base, Ricoeur afirma que todo *mithos* (en referencia a la emergencia del símbolo) conlleva un *logos* latente que pide ser exhibido.

En lo que respecta a la interpretación misma, Ricoeur la deriva, por un lado, de la hermenéutica de Aristóteles, y por el otro, de la exégesis bíblica (cuyo exponente bien puede ser Spinoza). Del primero rescata la noción de que “el decir algo de algo” introduce una semántica que supera la teoría lógica y ontológica de la univocidad, rescatando las múltiples significaciones del ser⁶⁷. De la exégesis (disciplina en esencia “escritural”, que refiere siempre a una relación con una autoridad que de partida la limita) rescata la noción de *texto*, en cuanto establece una metáfora del libro de la naturaleza (*interpretatio naturae*) que permite extender la exégesis misma debido a que el texto rebasa a la escritura y remitiendo la interpretación a la realidad.

Ahora bien, desde aquí es posible vislumbrar el rol de la hermenéutica de Ricoeur en la gran temática de la reconstitución del discurso: si la unidad del lenguaje es problemática, es porque está en crisis; en esta crisis del lenguaje la hermenéutica se mueve en un *conflicto de las interpretaciones*, cuya tensión se da entre dos polos: 1) la interpretación como *recolección del sentido*, por un lado, que se propone como una revelación de una verdad que es propia de los símbolos, alcanzada por la neutralidad de la *epoje* fenomenológica que busca la reconstitución de una palabra originaria en tanto plenitud del lenguaje; y 2) la interpretación como

⁶⁶ Ricoeur, op cit: 16-17.

⁶⁷ “Si el hombre interpreta la realidad diciendo algo de algo, es que las verdaderas significaciones son indirectas; no alcanzo las cosas sino atribuyendo un sentido (...)”. Ricoeur, op cit: 24.

ejercicio de la sospecha, por el otro, que aparece como desmitificación y purificación del discurso; pero no como duda sobre la cosa, sino que como duda sobre la conciencia, la cual se encuentra siempre en una relación oculto-mostrado. Se trataría no de una destrucción sino también de la fundación de la interpretación ya no como “deletreo” de la conciencia del sentido, sino que del desciframiento de sus expresiones; lo que implicaría no una renuncia a la conciencia, sino que una extensión de la misma, una superación de la “falsa” conciencia. Los maestros de la sospecha serían para Ricoeur no otros sino Marx (la ideología como enajenación en el horizonte de la economía política), Nietzsche (voluntad de poder en el eje de las valoraciones – la moral) y Freud (sueño y neurosis en el umbral de una economía de las pulsiones).

Hemos podido apreciar como la hermenéutica de Ricoeur emerge como una crítica a la negación del ámbito del significado efectuada por el modelo estructural. En efecto, no es posible comprender sus planteamientos si no es a través de esta crítica y el rescate consecuente del símbolo como espacio del sentido. Podemos pensar entonces en el sentido como un espacio extralingüístico, en la medida que el significado es lo no-estructurable. Sin embargo, ¿nos da esta propiedad para situar a Ricoeur en lo que difusamente es denominado “*postestructuralismo*”? Sin ánimos de entrar en un debate que en sí mismo posee implicancias aptas para el desarrollo de amplias tesis, debemos sin duda hacernos cargo del problema que surge cuando tratamos el problema de lo simbólico, el sentido y la estructura. En este sentido puede resultar muy fácil clasificar (generalizando, por supuesto) de postestructuralista a todo pensamiento que parta en alguna medida de la distinción saussureana entre lengua y habla, para retomar el discurso y elaborar una apología de la diacronía en aras del sentido (y por ende, del sujeto) y la historia⁶⁸. Sin duda es recurrente este tipo de tratamiento del tema; sin embargo, a nuestro parecer no es completamente adecuado. Hacer tal tipo de aseveración implica un reduccionismo de las posibilidades del pensamiento estructuralista a la rigidez de un método explicitado como doctrina. Esto tendría como consecuencia negar el desarrollo mismo del método estructural dentro de la misma lingüística; pero sobretodo, el rechazo al problema del estructuralismo que como método determinado, al expandirse a otras disciplinas, adquiere el estatus real de tipo de inteligibilidad que le atribuye Ricoeur. Ahora bien, el objetivo de estas líneas no es situar a Ricoeur en algún lugar del espectro teórico, sino que ver cómo efecti-

⁶⁸ El interés por la dimensión diacrónica no es un asunto exclusivo de la etapa “postestructuralista”. Grínor Rojo lo rastrea en el desarrollo previo del formalismo ruso (Rojo, 2001).

vamente el estructuralismo aparece como un horizonte desde el cual lo simbólico como residencia del sentido es aprehendido⁶⁹.

Por supuesto, un hito ampliamente reconocido en este proceso de expansión de la “inteligencia estructural” hacia otras disciplinas es la obra de Lévi-Strauss. Nótese que ya con él aparece la determinación del estructuralismo a hacerse cargo (en alguna manera) de una experiencia que no parece ser reclamada por la lingüística como ciencia social. La antropología social de Lévi-Strauss pretende ocuparse del campo semiológico que la estructura lingüística no aprehende: se trataría de fenómenos sociales (y por ello, con el mismo estatus que la lengua – entre los que Saussure mismo enumeraba los ritos, formas de cortesía, etc.) que ofrecen el carácter de signos, aunque no sean necesariamente lingüísticos. La dificultad aparece cuando Lévi-Strauss se pregunta si efectivamente estos fenómenos sociales poseen el carácter de signos. La solución a este problema radica en una tesis fundamental de Mauss, al afirmar que dichos fenómenos se encuentran impregnados de significación: el objeto de la antropología social es de *naturaleza simbólica*⁷⁰, en virtud de lo cual es posible afirmar que, ya que el hombre se comunica por medio de signos y símbolos, para la antropología (como conversación del hombre con el hombre) todo es símbolo y signo. Esto le permite a Lévi-Strauss sentar las bases de la extensión del método estructural al conocimiento humano, en la medida que la significación ya no es un momento enajenado a la estructura.

El estructuralismo, al extenderse puede considerarse en gran medida como un espíritu de los tiempos, en lo que refiere a la expansión de su influencia a distintas disciplinas. ¿Cómo reconocerlo? Es la pregunta que se hace Deleuze al constatar la amplitud en la que se desarrolla, más allá de las disputas terminológicas. Para él, el estructuralismo también se inscribe en la gran problemática del lenguaje, pero esta vez de manera absoluta: “En verdad *no hay estructura más que de lo que es lenguaje*”⁷¹. Sin embargo, Deleuze radicaliza el contacto entre lo simbólico y la estructura, pues para él *la estructura misma es simbólica*, en oposición a lo real y a lo imaginario, generando un tercer orden que va más allá del medio material real (significante) y su imagen mental (significado). En rigor, se trataría de un concepto de lo simbólico mucho más amplio de lo que quiere reconocer Ricoeur, aunque no se opone a él: a modo de ejemplo podemos situar a la metáfora (una

⁶⁹ La importancia de Ricoeur en el desarrollo de estas ideas es, pues, doble: por un lado, sirve como bisagra entre la fenomenología y el estructuralismo; y por el otro, la crítica a la estructura sirve efectivamente para ampliar su alcance.

⁷⁰ Lévi-Strauss, 1995: 28.

⁷¹ Deleuze, “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”.

entrada al tema de la polisemia de Ricoeur), la cual es simbólica en sí misma al no encontrarse en esta relación de “espejo” entre lo real y lo imaginario. La metáfora y la metonimia expresan grados de libertad de desplazamiento en la estructura. Así como lo imaginario asimila y desdobra en lo dual, la estructura *diferencia* y comunica con otras.

La estructura entonces origina *campos semánticos* (simbólicos, si se quiere), órdenes (de discurso diría Foucault⁷²), estructurados pero también estructurantes, que envuelven un objeto que siempre es desplazado (la *casilla vacía*), que actúa como centro y define a la estructura misma como orden de lugares y variación de relaciones. Este objeto siempre escapa a la *estructuralidad* de la estructura⁷³ (como plantea Derrida), aunque siempre la gobierna; permaneciendo inaprensible para ella, pero estableciendo su comunicación al exterior. Es el centro, que es pura diferencia, el que refiere la estructura al exterior, y le otorga sentido. El centro es un significante flotante, que en su ausencia inmanente se define por su valor simbólico cero (el *mana*, el *valor*, el *falo*; pero también el *grado cero*⁷⁴, el *rizoma*⁷⁵); es un sin-sentido que otorga sentido a lo demás. El sin-sentido no es, entonces, la ausencia; sino que es la sobredeterminación, el excedente de sentido.

Ahora bien, queda todavía una última tarea con respecto al estructuralismo y el sentido: su *capacidad de constituir sujetos* (que es en gran parte uno de los principios que rigen esta investigación). La significación como experiencia total y plena de sentido refiere siempre a este centro fugaz de la estructura, a su casilla vacía. La constitución del sujeto a través del sentido tiene lugar, pues, en este lugar vacío y problemático. El sujeto dentro de la estructura es un nómada, es preindividual e intersubjetivo. El sujeto es propiamente simbólico, pues se encuentra entre lo real y lo imaginario, en el vacío de la estructura. Foucault nos dirá que es desde este vacío que será posible pensar de nuevo. Es, por tanto, a través de la casilla vacía, del sujeto, por donde la estructura cambia; el sujeto le imprime historicidad a la estructura. En este momento el sujeto se opone a la estructura y se convierte en su héroe en una *lucha por el sentido*⁷⁶ donde se autodetermina, acontece, dando origen a la *praxis*. Es desde aquí que podemos pensar al sujeto como una grieta, pero también como un espacio abierto, entre lo real y lo posible⁷⁷.

⁷² Instauradores de discurso, fundadores de una interpretación, de un campo simbólico, para Foucault son (al igual que para Cassirer) Nietzsche, Freud y Marx. (Foucault, 1995).

⁷³ Derrida, 1972.

⁷⁴ Barthes, 2003.

⁷⁵ Deleuze, Guattari, 2002.

⁷⁶ Grüner, 1995.

⁷⁷ Que es, de alguna manera, lo que nos quiere comunicar Žizek con su diagnóstico del sujeto

II.4) *¿Cómo pensar lo simbólico desde el punto de vista sociológico?: el Poder y las Condiciones Sociales de Significación.*

Hasta el momento nos hemos movido dentro de una línea de análisis de lo simbólico que privilegia su carácter fundamental en la constitución del sentido, de significación de la vida social que lleva a cabo la sociedad humana. Sin embargo, esta perspectiva no es completamente exhaustiva si se trata de comprender en cabalidad la manera específica en que esta dimensión propiamente ontológica del hombre se manifiesta en el orden social concreto. En efecto, hasta este punto del desarrollo del tema de lo simbólico puede quedar la impresión de que esta constante antropológica o principio ontológico, en cuanto tales, se encuentran inscritos no sólo en la sociedad como marco general, sino que asimismo en cada grupo social y hasta en cada individuo de manera horizontal y equitativa. Si consideramos al lenguaje como el espacio simbólico por antonomasia, se podría pensar así que todos los actores están en posibilidad de hablar, usando el lenguaje en su función comunicativa así como de constitución de realidades.

Si bien lo anterior no es del todo falso, existe una importante precisión que debe hacerse al respecto: el lenguaje (y con él toda manifestación humana) no es un fenómeno de construcción originaria, vale decir, una edificación de principios (voluntarista, si se quiere) de la realidad, como puede aparecer en la filosofía de las formas simbólicas. El reconocimiento de lo social inherente al lenguaje no se logra solamente afirmando que el código es social, si luego se va a considerar las funciones del lenguaje como autosuficientes en sí mismas; tal mirada corresponde al punto de vista interaccionista del lenguaje, donde las implicancias de lo simbólico (y en términos más generales, el sentido de la acción) sólo se deducen de las imposiciones del mensaje mismo (como lo manifiesta por ejemplo el concepto de acto *ilocucionario* de la lingüística neokantiana⁷⁸).

El primer acercamiento en nuestra exposición a la idea de que el lenguaje no es solamente una construcción de principio podemos ubicarlo en las ideas de la hermenéutica y del estructuralismo así como las hemos revisado. En estos casos, la crítica a la lengua (como sistema “autosuficiente”) pasa por la reinscripción del lenguaje en el habla, en la dimensión diacrónica que implica abrir las puertas en el análisis a la historia, y a través de ella, al sujeto mismo. Es decir, el lenguaje de alguna forma se encuentra determinado por las transformaciones históricas a las

como una escisión y toma de conciencia de la no realización de las potencialidades del ser. (Zizek, 2003).

⁷⁸ Tómese por ejemplo la obra de Whorf o de Austin. Los problemas de esta definición serán arrastrados por la teoría social que se basa en ella (tal es, por ejemplo, el caso de Habermas).

que se ve sometido. Esto, que equivale de alguna forma a plantear que los procesos de significación no dependen tanto del acto mismo de habla sino que de la estructuración de estos significados a través de su devenir histórico; asimismo implica necesariamente el reconocimiento de su anclaje histórico en instituciones, las cuales adquieren el carácter de autoridad que sanciona la comprensión de los mensajes. Es sobre esta base que se puede emprender la comprensión del habla: *su fuerza constituyente viene dada de alguna manera por su forma ya constituida*, y es a través de esta relación como se desarrolla la constitución de sujetos.

Sin embargo, desde donde hemos dejado nuestra investigación aún no resulta posible con claridad pensar un anclaje sociológico a estos planteamientos. En efecto, aunque muchas de estas ideas efectivamente han tenido un correlato en la teoría social (la fenomenología de Schutz, por ejemplo) y han realizado importantes aportes, lo que se echa de menos es, ante todo, una mirada que relacione la producción simbólica con las condiciones sociales que la hacen posible.

Pierre Bourdieu es uno de los pensadores que de forma más cabal recoge la tarea sociológica (en este sentido inconclusa) de pensar lo simbólico tanto en su aspecto constituyente como en lo constituido, respetando la especificidad de la dimensión simbólica –en sus manifestaciones a nivel mental tanto como objetiva– así como estableciendo sus nexos con la totalidad social que conforman nuestras sociedades. En las siguientes páginas espero coronar el trabajo realizado (el cual se ha movido en una línea ontológica que, al aplicarse a la sociología, es a la vez un trabajo epistemológico que sienta las posibilidades del conocimiento de la disciplina) esbozando las líneas generales de un proyecto de investigación sociológico que permita salir de los determinismos político-económicos de gran parte de la teoría social (con fuertes repercusiones aún en la teoría latinoamericana), sin caer por ello en planteamientos propiamente esteticistas que consideran la producción simbólica como un fenómeno cerrado y voluntarista. Por supuesto, el pensamiento de Bourdieu no es nuevo (el desarrollo de sus ideas se remonta cuando menos a la década del '60 del siglo pasado), y se encuentra dentro de las perspectivas teóricas más sugerentes (muchas veces polemizada así como respetada) en la sociología de finales del siglo XX. Famoso por la negativa a la “teoría teorizante” y por un vigoroso llamado a la constante investigación empírica que sustenta la labor teórica, Bourdieu es un punto de referencia innegable de la idea misma de sociología como ciencia que manejamos. Sin embargo, algunas veces su particular y fructífero análisis social se ha trasladado a modelos de investigación que de alguna forma u otra han omitido ciertos aspectos centrales (en particular respecto al tema de la dimensión simbólica de las sociedades) que impiden una adecuada comprensión de los fenómenos que se han propuesto estudiar. Aunque este trabajo no propone realizar una apología a Bourdieu, puede parecer urgente

una revisión de sus planteamientos para dilucidar los aportes actuales que puede entregar su pensamiento en los procesos contemporáneos a los que se enfrentan las sociedades, y en especial las de nuestra región.

Para comenzar, es necesario dejar sentado un primer carácter fundamental (que se deriva de lo ya expuesto); Bourdieu para tratar el tema de lo simbólico lo hace desde una perspectiva propiamente sociológica, introduciendo en el análisis dos ideas que para nosotros serán capitales: el *poder* y sus relaciones con la *estructura social*. De esta manera, Bourdieu rescata para el análisis de lo simbólico la tradición sociológica que se remonta a Durkheim, Weber y Marx. Para ello, será necesario ver la manera específica en que la sociología se inserta en este marco general que nosotros hemos denominado ambiciosamente “ontología simbólica del hombre”⁷⁹.

En efecto, para preguntarse por lo simbólico, Bourdieu también recurre a la filosofía neokantiana de las formas simbólicas, las cuales serán consideradas como estructuras subjetivas de los actores sociales, dada su función de mediación entre el mundo y la percepción de éste. El carácter constitutivo de la realidad que poseen estas formas simbólicas lleva a denominarlas *estructuras estructurantes*, en tanto “instrumentos de conocimiento y construcción del mundo de los objetos”, por lo que es válido considerarlas como un *modus operandi*. Bourdieu nos dirá, en concordancia con la exposición anterior, que las formas simbólicas adquieren un carácter trascendental, donde los procesos de significación que construyen la realidad se materializarán como un *consensus*, un acuerdo entre los actores que fundamenta al lenguaje mismo.

Por otra parte, el estructuralismo también es considerado en el análisis de Bourdieu. Ya no se trataría de formas simbólicas que constituyen el mundo a nivel subjetivo, sino que más bien nos encontraríamos frente a *objetos simbólicos* que constituyen en sí mismos estructuras objetivas. Esta visión privilegia el estudio de la lógica específica, la estructura inmanente de cada producción simbólica. Bourdieu dirá que esta perspectiva permite realizar la ambición neokantiana de conocer la especificidad de las formas simbólicas; sin embargo, ya no se trata del estudio de actividades productivas de la conciencia, sino que de sistemas objetivos determinados que son el principio de inteligibilidad de los fenómenos concretos (en este sentido, es de importancia histórica la distinción primaria ya expuesta entre lengua y habla, que permite pensar a los objetos simbólicos como medios de comunicación). La especificidad, objetividad y autosuficiencia analítica de los objetos simbólicos permite considerarlos como *estructuras estructuradas* (en este sentido ya no serían un *modus operandi*, sino un *opus operatum*).

⁷⁹ Bourdieu, 2000 (a): 89 y siguientes.

Como paréntesis, cabe notar que Bourdieu en esta reconstrucción sobre lo simbólico no considera directamente a la fenomenología. Sin embargo, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que para Bourdieu, la fenomenología (a pesar de su movimiento de ontologización y crítica de la metafísica) al privilegiar la reconstitución del sentido se ubica dentro de la misma línea que la filosofía de las formas simbólicas. Pero además, debe considerarse la fuerte influencia que tuvo históricamente la fenomenología en el campo del estructuralismo francés (en particular desde mediados del siglo XX, en un movimiento que pasa por Heidegger, el existencialismo de Sartre, hasta Derrida y los diversos autores que comúnmente se denomina postestructuralistas), y que en gran medida tiene que ver con el proceso de apertura del estructuralismo que lo llevó a una posición de privilegio en el pensamiento europeo⁸⁰.

En suma, de la exposición anterior se deriva que, en palabras del propio Bourdieu: “los ‘sistemas simbólicos’, instrumentos de conocimiento y comunicación, sólo pueden ejercer un poder *estructurador* en tanto que son estructurados”⁸¹. De esta manera, se articulan las dos funciones por antonomasia de la dimensión simbólica, la construcción del mundo y la posibilidad de comunicación; fenómenos que siempre se dan sobre la base de un “instrumento” ya estructurado y objetivado que los actores sociales utilizan, pero que también contribuyen a crear. Sin embargo, esta articulación no consiste en más que una *lectura interna* de la dimensión simbólica, en tanto siempre hace referencia a sí misma para definirse y comprenderse.

Es en este momento en el que Bourdieu introduce en el análisis una dimensión propiamente sociológica: el tema del poder. En efecto, junto con esta visión de lo simbólico como estructura estructurada y estructurante, debemos considerar a estos sistemas simbólicos como *instrumentos de dominación*. Aquí se privilegia la mirada que desde Marx y Weber considera una lectura política de la dimensión simbólica (sacrificando la función comunicativa y la gnoseológica), que la comprende como una manifestación de los intereses de las clases sociales dominantes, cuya posición de poder se explica en referencia principalmente a la estructura económica. La dimensión simbólica aparece entonces como una función *ideológica* o de *legitimación* de la estructura social, que tiende a perpetuar las relaciones de dominación que ejercen las clases sociales privilegiadas frente a las demás. Desde ahí vemos aparecer entonces en el análisis la pregunta por las

⁸⁰ Para una breve exposición de la interpretación sobre el aporte de la fenomenología ver Bourdieu (2000, b).

⁸¹ Bourdieu, *op. cit.*: 91.

condiciones sociales de producción de lo simbólico, de los procesos de significación y atribución de sentido; en suma, del lenguaje.

Esta preocupación por las condiciones sociales sobre las cuales se producen los fenómenos simbólicos, que introduce la sociología, puede considerarse como una *lectura externa* que debe complementar a la mirada interna con la que contribuye la ontología simbólica. Bourdieu pretenderá entonces desde la sociología un análisis cabal de la dimensión simbólica por medio de la articulación de una lectura interna y una externa.

Por supuesto, no será el primero en intentarlo. Bourdieu reconocerá en Durkheim uno de los primeros momentos en los que una lectura sociológica de lo simbólico es llevada a cabo, en tanto considera las condiciones sociales en su producción. Efectivamente, para Durkheim las producciones simbólicas –como las religiones– de las sociedades constituyen formas de clasificación (principios de distinción de la realidad) que se elaboran en correspondencia con la estructura social de las sociedades: “Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas”⁸². Los símbolos (las categorías), en este sentido, no representan trascendentales sino que estados sociales; las formas no son universales, sino que siempre sociales. Para Bourdieu, Durkheim explicitaría la función social del simbolismo, la cual no se agota en la comunicación: “los símbolos son los instrumentos por excelencia de la ‘integración social’ (...) hacen posible el *consensus* sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social”⁸³.

La función de integración social es una función propiamente política; sin embargo, en Durkheim aún no asistimos a un tratamiento de lo simbólico que introduzca al poder como una variable explicativa de los fenómenos de constitución de sentido. Para Bourdieu, en cambio, las relaciones de comunicación que constituyen el mundo son siempre relaciones de fuerza, de poder entre los diversos sujetos sociales involucrados.

Para entender la articulación que Bourdieu realiza entre la lectura interna y la lectura externa debemos recurrir a la noción de *espacio social*⁸⁴. Tras la lectura estructuralista que define lo simbólico como sistema, la labor sociológica consiste en establecer las correspondencias entre este sistema simbólico y los demás sistemas que conforman la sociedad, (fundamentalmente el económico, dada su importancia objetiva en nuestras sociedades; sin embargo, el análisis no podría ser completo sin una visión del sistema político –asimismo, es labor del sociólogo

⁸² Durkheim, 2003: 38.

⁸³ Bourdieu, *op cit*: 92.

⁸⁴ Bourdieu, 1997: 18.

determinar la importancia relativa de cada dimensión de la sociedad). Estas correspondencias dan lugar al espacio en el cual los diversos agentes sociales (ya sea individuos o instituciones) se desenvuelven. En el fondo, se trata básicamente de dilucidar los puntos de encuentro entre las propiedades simbólicas y materiales en la sociedad, inherentes por ello a toda acción social. No obstante, si bien toda manifestación humana aparece en principio dotada de estas propiedades (que bien podrían entenderse como características subjetivas y objetivas de los fenómenos sociales), un aspecto importante a considerar es que la estructuración que les brinda determinada autonomía (en tanto sistema) a cada una de ellas radica en los procesos siempre *históricos* de diferenciación social, lo que implica su constitución como subsistemas de la sociedad. Este es el proceso que, por ejemplo, permite comprender el paso del mito (en tanto construcción comunitaria por todos los miembros del grupo) a la religión (producto de una autonomización y jerarquización de una élite en el grupo). En suma, esto significa que la producción simbólica -cuya principal manifestación es el lenguaje- se autonomiza y se vuelve una estructura específica desde estos procesos constitutivos de diferenciación social, lo que tiene como consecuencia la diferenciación del privilegio de la significación en el espacio social a un determinado grupo de productores. Son los procesos de diferenciación social los que originan los diversos grupos sociales en una sociedad (lo que no necesariamente equivale a hablar de clases, como veremos más adelante), la desigual distribución de la capacidad de producción simbólica relega a los grupos que la poseen a posiciones de dominación, mientras que a los otros a las posiciones de dominados. En consecuencia, las relaciones sociales (incluyendo por ello las que se derivan de la dimensión simbólica de la vida social) son, como ya fue dicho, siempre relaciones de poder. En este sentido, poder y diferenciación social van de la mano.

Esto marca el surgimiento del *campo*⁸⁵ como espacio autónomo conformado por las relaciones diferenciales de fuerza entre los diversos agentes sociales (herencia analítica del estructuralismo en Bourdieu) en torno a la posesión de un “valor” social en cuestión, como en este caso lo constituye la producción simbólica, el cual es definido como capital⁸⁶. Las relaciones objetivas que se dan entre las posiciones del campo (las que se originan debido a la distribución de algún capital de manera diferenciada según las regularidades -“reglas”- del campo) se encuentran determinadas a su vez no sólo por la posición de los sujetos en la “es-

⁸⁵ Que como Aguilar indica, corresponde a una suerte de equivalente de Bourdieu para el término sistema, dadas sus similitudes. (Aguilar, 2003-a). Véase también Bourdieu, 1995.

⁸⁶ En consecuencia, existe una variedad de capitales, aparte del económico: social, cultural, político, etc.

tructura” del capital como posesión efectiva de éste, sino también por los *habitus*, entendidos como disposiciones cognitivas y corporales, transmitidas y construidas social e históricamente, que son estructuradas y estructurantes, condicionadas por las determinantes históricas de la posición en el campo –trayectoria-, y a la vez condicionantes pues forman el marco de las prácticas de los sujetos en el campo.

La práctica misma desde este punto de vista es concebida como la satisfacción de los intereses de los sujetos, desarrollando estrategias que articulan su *habitus*, su posición en la estructura del campo y su volumen de capital (elaborando lo que Bourdieu denomina *toma de posición*, desde donde se hacen partícipes del campo, sumergiéndose y comprometiéndose en él – *illusio*). Los sujetos de diversas posiciones en el campo y diferentes *habitus* desarrollan estrategias que en muchos casos son opuestas entre sí, entran en conflicto y luchan por acumular más capital del tipo que está en juego en el campo, cambiar o mantener las “reglas del juego”, definir la pertenencia al campo, redefinir el tipo de capital aceptado, etc. Estas estrategias se realizan siempre con el fin de pasar de la posición de dominados a dominadores o mantenerse allí. Así, las luchas que se dan al interior de los campos (producto de las prácticas estratégicas de los sujetos de acuerdo a sus intereses) son el marco que define el desarrollo histórico de la estructura del campo.

Como ya se ha dicho, la producción simbólica no escapa a esta “lógica de los campos”. Hay un aspecto importante a considerar, que tiene que ver con el rol que juegan los *habitus* en la dimensión simbólica, y que se relaciona con la importancia de este concepto, dado que es a través de ellos el cómo se inscribe en los sujetos sociales el carácter de estructura estructurada y estructurante de los campos. En este sentido, es relevante no olvidar que los *habitus* son “principios generadores de prácticas distintas y distintivas” (lo que hacen, los bienes que poseen, etc.) y, a la vez, “principios clasificatorios (...) de visión y división”. En consecuencia (y aquí Bourdieu sigue a Durkheim) estas diferencias en las prácticas, al ser percibidas a través de estos principios clasificatorios, “se convierten en diferencias simbólicas y constituyen un auténtico *lenguaje*”⁸⁷. Lo que a la larga quiere decir que efectivamente los diversos grupos sociales (en especial dentro de la misma sociedad), “construyen” sistemas simbólicos diferenciados de acuerdo a esta distinción en las prácticas, elaboran *signos distintivos* (que ratifican la diferenciación social, tal es la base del análisis que hace Bourdieu de la *distinción* como atributo propio, por ejemplo, de las élites sociales –Bourdieu continuamente cita a Benveniste: “ser distintivo y ser significativo es lo mismo”). Esto, por supuesto, no debe

⁸⁷ Bourdieu, *op cit.*: 20.

tomarse tan a la ligera como para pensar en la libertad de los diversos sujetos sociales para construir su propia realidad (lo que equivaldría a caer en la visión “interaccionista” del lenguaje, como Habermas). Debemos entonces establecer las conexiones entre estos procesos de significación distintivos con las diversas estructuras que conforman el espacio social.

Existe, por lo demás, un segundo punto de interés que se relaciona con esta última idea y que puede ayudar a clarificar las cosas. La estructuración de las prácticas distintivas, con su correlato simbólico en el lenguaje, en un campo propio (un campo simbólico; o lingüístico, si se quiere ser más específico) donde se encuentran los diversos grupos sociales instituye el lugar de un *mercado lingüístico*, que consiste en un sistema de relaciones de fuerza simbólicas que sanciona las competencias de producción lingüística aceptables (en tanto habla determinada, en el sentido de mensaje) de los sujetos de manera diferenciada. Bourdieu nos dirá que “(...) cualquier discurso es una coyuntura, producto del encuentro entre un *habitus lingüístico* y un *mercado lingüístico*”⁸⁸, vale decir, del encuentro entre una disposición particular al hablar y una forma permitida y sancionada propia del campo. Se trata de una *economía de los intercambios simbólicos*, donde está en juego, desde luego, el mercado lingüístico como tal, pero también todo tipo de bien simbólico (donde en el fondo el lenguaje es sólo una manifestación más –aunque no por eso menos importante), donde el acceso (en correspondencia con la economía de los bienes materiales) se encuentra desigualmente distribuido.

Esta situación amerita una sociología que emprenda, como ya ha sido dicho, el establecimiento de las correspondencias entre un sistema de desviaciones diferenciales (referente a la lectura interna de la que hablábamos) y un sistema de posiciones diferenciales⁸⁹ del campo simbólico (que consiste en la lectura externa de las condiciones sociales de producción del campo mismo). Esto, en lo que respecta a la economía de los intercambios lingüísticos, implica que se debe constituir un sistema de relaciones lingüísticas sociológicamente pertinentes, en tanto existen diferencias significativamente asociadas a diferencias sociales (propias de las relaciones de jerarquía e interdependencia de los campos dentro del espacio social); dado que el lenguaje constituye una “retraducción” de un sistema de diferencias sociales. En suma, la sociología que piense el orden simbólico debe establecer la relación entre un sistema estructurado de diferencias lingüísticas (de significaciones, para establecer el nexo con lo simbólico) y un sistema estructurado de diferencias sociales⁹⁰.

⁸⁸ Bourdieu, 1995: 104.

⁸⁹ Bourdieu, 1997: 62.

⁹⁰ Bourdieu, 1999: 28.

El carácter diferenciado del acceso al “intercambio” simbólico encierra una última característica, que tiene que ver con esta correspondencia con el sistema de diferencias sociales, y que reinscribe el poder como una dimensión política de lo simbólico. La existencia de un grupo social que concentra la capacidad de producción del habla (y que tal concentración puede poseer un correlato en los diversos campos del espacio social, principalmente en el económico y el político, otorgando al grupo el carácter de dominante) implica que dicho grupo posee el privilegio de imponer sus propias categorías como lenguaje legítimo mediante el cual ha de percibirse la realidad social al resto de los grupos sociales. Este fenómeno es denominado por Bourdieu como *violencia simbólica*, e implica una sintonía entre el habitus de los dominados y la estructura de la relación de dominación en la que se ven sometidos: “el dominado percibe al dominante a través de unas categorías que la relación de dominación ha producido y que, debido a ello, son conformes a los intereses del dominante”⁹¹. Este tipo de violencia procede por medio de una suerte de “alquimia simbólica” que transfigura las relaciones de dominación y de explotación. La violencia simbólica es la base de la legitimidad del poder político (puesto que históricamente ha sido el Estado moderno el que desempeñó el rol de unificador del lenguaje), y se basa en el reconocimiento de las relaciones de poder como legítimas, o lo que es lo mismo, su desconocimiento como dominación. Esto es lo que lleva a Bourdieu a afirmar que la violencia simbólica se ejerce con la anuencia de los dominados, quienes al no percibirse como tales manifiestan una adhesión y aceptación del orden establecido (*doxa*) y de los privilegios de los grupos dominantes mediante la “naturalización de un privilegio social”⁹².

La superación de esta situación consiste en una labor política con consecuencias en todos los órdenes de la vida social. En efecto, “La acción propiamente política es posible porque los agentes (...) tienen un conocimiento (más o menos adecuado) de ese mundo y saben que se puede actuar sobre él actuando sobre el conocimiento que de él se tiene”⁹³. Esto implica la denuncia de la *doxa*, de la adhesión al orden de las cosas basada en la violencia simbólica; en este sentido, *la subversión política presupone una subversión cognitiva, una reconversión de la visión del mundo*.

En este sentido, nos enfrentamos al tema de la posibilidad de constitución de sujetos sociales, desde el punto de vista del principio de constitución de una acción social que desde una transformación simbólica tiene consecuencias polí-

⁹¹ Bourdieu, 1997: 197.

⁹² Bourdieu, 2003.

⁹³ Bourdieu, 1999: 96.

ticas. Para Bourdieu, sin embargo, esta transformación no es directa. De hecho, requiere el paso de un grupo práctico (el definido por la cercanía estructural en el espacio social –clase sobre el papel) a un grupo instituido en torno a un nuevo principio de clasificación que asegure su unidad. Este proceso en Bourdieu, sin embargo, no posee tanto el carácter de una iluminación o una toma de conciencia, sino que siempre es el producto de una lucha (de clasificaciones) que es propiamente simbólica (y política) –y que engloba a su vez la lucha por la valoración de distintos tipos de capital dentro de cada campo– para imponer una visión y una forma de construcción del mundo social, que se constituye en lo que Bourdieu denomina *campo de poder*.

En vista a estos antecedentes, podremos definir la producción simbólica a partir de estas dos dimensiones necesarias identificadas: los procesos de significación y las relaciones de poder simbólico.

II.5) Producción de sentido y Globalización: Hibridación, Mestizaje y Mediación en la construcción de Hegemonía.

Fundamental en nuestro estudio será la noción de globalización que ya fue definida como “... el proceso resultante de la capacidad de ciertas actividades de funcionar como unidad en tiempo real a escala planetaria”⁹⁴. Debemos resaltar, sin embargo, que si bien el tema de la globalización es todavía un objeto de encendidos debates académicos que por sí mismos pueden servir de base para una investigación dirigida exclusivamente a este concepto (y que en nuestro caso para acotar de mejor manera nuestro tema no nos correspondería trabajar); su uso a nosotros nos será de utilidad para precisar el contexto actual en Latinoamérica para la producción simbólica.

Garretón reconoce tres dimensiones de la globalización: 1) Económica, caracterizada por la interpenetración de los mercados en sus aspectos productivos, comerciales y, en especial, financieros. 2) Cultural, principalmente de carácter comunicacional, que implica el estrechamiento del tiempo y el espacio, generando procesos de extraterritorialidad de las redes de información y comunicación. 3) Política, originada por las dos dimensiones anteriores, implica el debilitamiento de los Estados Nacionales, generando un escenario donde al no existir formas de gobierno mundial tienden a predominar los poderes fácticos transnacionales⁹⁵.

⁹⁴ Castells, *op cit.*

⁹⁵ Garretón, 2000.

Factores de importancia para nosotros serán entonces dos movimientos atribuidos a la dimensión cultural de la globalización: por un lado el proceso de homogeneización social de las identidades que induce la desterritorialización de la economía y la colonización de la lógica del mercado a todos los ámbitos de la sociedad; y por otro lado el proceso de heterogeneización social de identidades (Garretón dirá “explosión de identidades”) que es provocado por la caída de los antiguos principios de orientación de lo social⁹⁶.

Estas consideraciones nos permiten afinar la definición de producción simbólica. En consecuencia, hemos de reconocer en los procesos de heterogeneización una estrecha relación con los procesos de significación. Por otra parte, la homogeneización que implica la lógica del mercado se encuentra en estrecha relación con las relaciones de poder que imponen los crecientes grupos transnacionales. Una lectura rápida y flexible podría permitirnos incluso establecer una cierta relación de este par analítico con las características estructurales del habitus tal como fue reseñado su uso en Bourdieu, en tanto estructuras cognitivas estructuradas (en cierta medida “impuestas” y limitantes, como las tendencias homogeneizantes) y a la vez estructurantes (en un sentido proyectivo, que permitiría nuevos procesos de significación como aquellos que engloba la idea de heterogeneización). Para Appadurai, ambas situaciones no constituyen procesos distintos, ni momentos separados para los distintos fenómenos culturales globalizados. Antes bien, consisten en las dos caras de un mismo proceso, caras en constante tensión y que se encontrarían en una suerte de *dinámica de escala*, donde tanto las relaciones entre lo global y local, así como dentro de lo local mismo podemos apreciar las fricciones entre estas dos tendencias, de manera similar a la forma en que las relaciones de poder simbólico se reproducen en mercados lingüísticos locales. Concretamente, Appadurai llama la atención sobre lo que denomina *fetichismo de la producción* (el enmascaramiento de la existencia y concentración de un determinado tipo de capital de carácter translocal), y sobre el *fetichismo del consumidor* (el tránsito desde un consumidor agente, con posibilidad de intervención en la realidad social, a un consumidor signo, modelo de conducta mercantilizado). Como punto central aquí proponemos extender este último concepto y considerar un *fetichismo del productor*, donde a través de los procesos globalizantes se impondría un determinado modelo de creador, limitando las posibilidades locales en términos de puesta en marcha de procesos de significación.

Articulando esta tensión, consideraremos de importancia la noción de *hibridación* que propone García Canclini⁹⁷, que pretende dar cuenta de las relaciones

⁹⁶ Appadurai, 2001.

⁹⁷ García Canclini, 2001.

interculturales (más precisamente, de mixtura entre culturas) que se profundizan gracias al desarrollo tecnológico y a los procesos de transnacionalización de la economía que se dan en el contexto de la globalización. Esta importancia atribuida a la tecnología y a la creciente interconexión de los mercados determina la relevancia de las industrias culturales (producción masiva y en serie de bienes culturales orientada por principios mercantiles⁹⁸), que constituyen la determinada modalidad de producción, difusión y consumo de bienes simbólicos a nivel regional (para nosotros, América Latina). Para García Canclini los procesos de hibridación se definen en torno a las fusiones entre culturas locales y transnacionales, a partir de procesos ligados a los medios de comunicación y circulación de la información⁹⁹. La hibridación incluso contiene en sí misma una particular idea de conceptualizar el modelo de desarrollo de nuestras sociedades, al postular que América Latina se desenvolvería en una suerte de modernidad incompleta (versión deficiente de la modernidad europea) y al mismo tiempo desde ya posmoderna (como múltiple encuentro de épocas, estéticas e identidades).

Un concepto similar e igualmente potente es el de *mestizaje*, según lo ha desarrollado Serge Gruzinski¹⁰⁰ en el marco de los estudios coloniales y postcoloniales, para el abordaje de relaciones de contacto cultural entre culturas hegemónicas y culturas locales. El mestizaje es un fenómeno dotado de una extraordinaria complejidad, con implicancias en las diversas dimensiones de la vida social. En efecto, aún considerando el carácter biológico del hecho histórico de la mezcla de pueblos, el concepto de mestizaje siempre ha estado cargado de importantes significaciones de carácter simbólico-cultural y político, permitiendo designar tanto un determinado grupo social (el *mestizo* como categoría social) así como –por extensión– los procesos que le dan origen (el *mestizaje* propiamente tal).

Este carácter político no debe perderse de vista, sobre todo cuando nos permite situar el mestizaje al interior de relaciones de poder. Las mezclas no se dan en un espacio de horizontalidad simbólica, antes bien, están insertas en un marco general donde los elementos en juego se jerarquizan a partir de la hegemonía de

⁹⁸ Para una discusión exhaustiva de las características económicas del funcionamiento de las industrias culturales y de las características particulares de los bienes simbólicos, remitimos al lector al texto de Jorge Katz citado con anterioridad.

⁹⁹ Para García Canclini la hibridación denomina procesos distintivos de la etapa contemporánea del desarrollo de nuestras sociedades centrados en los medios de comunicación, a diferencia de otros tipos de mezclas interculturales de carácter étnico o religioso, que pueden denominarse como mestizaje, sincretismo o creolización, por nombrar algunos. No obstante, le entregamos mayor valor interpretativo a la noción de mestizaje a partir de su utilización en la obra de Serge Gruzinski (2000).

¹⁰⁰ Gruzinski, 2000.

un grupo social determinado que concentra la capacidad de hablar, imponiendo un marco interpretativo de la realidad generando la situación de *violencia simbólica* ya descrita, reproduciendo la hegemonía del dominador y legitimando el orden social impuesto.

Los nuevos escenarios generados por los procesos de globalización establecen *zonas de contacto*¹⁰¹ donde el mestizaje constituye el mecanismo de reconstitución del *sentido* de la vida, alterado por los mismos encuentros entre culturas en contextos de relaciones de poder. El mestizo, entonces, construye un espacio existencialmente operativo que conecta las culturas locales y transnacionales, cumpliendo la función que Gruzinski denominará *intermediación*¹⁰², residiendo en una frontera epistémica porosa, flexible, pero jerarquizada. La posición de intermediario cultural no es uniforme, sino que se estratifica de acuerdo a su correspondencia con las distintas esferas sociales en las que el individuo o grupo se desenvuelven¹⁰³. El *mediador*¹⁰⁴, por ende, se estructura en posiciones jerarquizadas a partir de su capacidad de negociar con una cultura hegemónica que se mueve a nivel global, lo que implica a su vez no una relación pasiva como objeto de poder, sino la posibilidad de su autoconstitución como sujetos paradójicamente a través de la inserción en la red de relaciones de poder. En consecuencia, el mediador significa la posibilidad de apropiación de las materialidades, prácticas y símbolos de la vida social global.

Las nociones de hibridación, mestizaje y mediación nos resultarán de utilidad, pero con la reserva de entenderlas siempre bajo esta óptica doble que integra el significado y el poder (rechazando la interpretación horizontalista y voluntarista que puedan prevalecer respecto a los conceptos; donde obviando las relaciones de poder, se enfatiza la reapropiación local de los contenidos “globalizados” – los

¹⁰¹ Pratt, 1997.

¹⁰² Gruzinski, *op. cit.*: 48.

¹⁰³ Casos exitosos de mediación cultural son particularmente prolíficos en casos donde hay correspondencia entre espacios de poder. A modo de ejemplo, en los tiempos coloniales los primeros indígenas formados por los misioneros europeos eran los jóvenes descendientes de la nobleza nativa (Gruzinski, 2007); hoy, es la dirigencia de las organizaciones comunitarias indígenas las que pueden -deben- manejar los códigos de acceso a las tecnologías de la información y comunicación que posibilitan su inserción global (Mato, *op. cit.*). Si bien puede pensarse que esto se inscribe en el proceso de instalación de una hegemonía occidental, o al menos global, a su vez entrega al indígena las herramientas para la elaboración de estrategias de posicionamiento.

¹⁰⁴ Debemos abandonar aquí la noción de *mestizo* debido a su inscripción en la realización histórica del sistema de castas; en su lugar preferimos el término *mediador*, en base a los planteamientos de Gruzinski, debido a que permite enfocarse analíticamente a los procesos de contacto en el ámbito cultural.

cuales podría argumentarse corresponden a determinados productores simbólicos que concentran la legitimidad en el mercado lingüístico global). Ciertamente, no ha de negarse la efectiva reinterpretación local de los símbolos, y las diversas estrategias que sobre la misma base tecnológica que permite el funcionamiento de una economía mundializada (Tecnologías de la Información y la Comunicación) posibilitan un acceso masivo y la transformación de las significaciones asociadas a los bienes culturales, desarrollando formas identitarias locales y prácticas sociales que ponen en jaque las relaciones habituales entre productores simbólicos e industria cultural. Por otro lado, como mediación de estos procesos, es de fundamental importancia el marco institucional local que permite la integración de las identidades a los procesos crecientemente globales de la economía y la información, por lo que es necesario ver de qué manera las instituciones mismas (en nuestro caso la SCD) desarrollan estrategias en torno a estas relaciones atendiendo a los intereses de los creadores. Un caso paradigmático de estos escenarios corresponde al uso ampliamente difundido de la piratería, por las complejidades que contrae tanto a la industria así como a los derechos de autor de los creadores.

En este sentido, es posible retomar la permanente tensión entre tendencias homogeneizadoras que conllevan los procesos de globalización y la respuesta heterogeneizadora de identidades a nivel local. Para ello, debemos volver al concepto mismo de *hegemonía*. Williams nos ha dicho que la hegemonía es un proceso social total, pero no totalitario. En este sentido *no hay orden social dominante que incorpore todas las prácticas humanas*¹⁰⁵. El campo de lucha por lo hegemónico se renueva, recrea, defiende; pero también se le limita, se le presiona, se le resiste. Existe siempre la posibilidad de resignificación de las prácticas activas. Esta perspectiva abre interesantes desafíos al momento de orientar la mirada hacia los procesos de significación. En efecto, en primera instancia, la violencia simbólica (la reproducción de relaciones de poder en los procesos de significación) es un proceso ineludible, puesto que inunda cada momento cotidiano del mundo de la vida. Sin embargo, y siguiendo en esto a Williams, la hegemonía no es una estructura fija, sino que es un campo en permanente disputa, un constante proceso. Aunque no parece plausible salir del juego de sufrir o ejercer la violencia simbólica, existe la posibilidad de redefinir el marco de lo hegemónico por medio de la apropiación de espacios de significación y la elaboración de estrategias de lucha al interior del campo cultural.

El marco general de las estrategias consiste en la inscripción de la heterogeneidad en las relaciones de poder que estructuran las relaciones sociales. Esto, dado que los espacios hegemónicos son un ámbito interpretativo de la realidad

¹⁰⁵ Williams, 1977.

pero también de acción en ella, el cual no obstante se encuentra necesariamente inserto en el contexto de relaciones de dominación y subordinación de unos actores sociales respecto otros. En este sentido, la hegemonía se constituye en un verdadero *campo de lucha cultural* entre los grupos hegemónicos y los subordinados. De esta forma, aplicando en otro contexto lo planteado por Hall¹⁰⁶, podemos apreciar lecturas negociadas o directamente contrehegemónicas apoyadas en la penetración y reapropiación de los símbolos propios de los núcleos de poder.

La importancia que reviste el matizar el tema de la producción simbólica con las ideas referentes a la globalización radica en que de esa manera podremos dar cuenta de los fenómenos estructurales que afectan a la región. Esto sobre la base de que un trabajo sobre producción simbólica en la realidad social contemporánea de la región no puede ser medianamente apropiado si es que no piensa en sus mutuas relaciones los temas identitarios, los referentes a las industrias culturales, a la transnacionalización de la economía, y por ello, la globalización. El no recurrir a estas mutuas relaciones implica el riesgo de restringir el análisis dentro de los límites del Estado Nacional, situación que pasaría por alto el nuevo panorama social, político y económico al que se enfrenta América Latina y el mundo. En efecto, García Canclini¹⁰⁷ propone la posibilidad de reelaborar las relaciones regionales sobre la base de las transformaciones teóricamente ya descritas, orientándose a nuevas formas de integración de las identidades latinoamericanas.

II.6) *Algunas correspondencias entre Música y Producción Simbólica.*

Como se adelantó previamente, en este estudio consideraremos a la producción musical como una forma específica de producción simbólica. Por ende, su desarrollo también se ve envuelto en la dinámica de tensión entre procesos de significación y la ineludible reproducción de relaciones de poder.

El supuesto que subyace en la investigación es la posibilidad de considerar a la *música en tanto lenguaje*, vale decir –y en relación a lo expuesto– como un espacio en el que se configura la experiencia humana. La música, en consecuencia, puede ser vista como mediación antropológica entre la realidad y la conciencia, pero una mediación que necesariamente es de carácter social, y con ello, en cierta medida autónoma respecto a las pretensiones de una conciencia universal, o al menos a las de cada individuo. Podríamos decir, en efecto, que el hombre habita

¹⁰⁶ Hall, 2004.

¹⁰⁷ García Canclini, 1999.

la música de la misma forma en que habita el habla, y que la producción de elementos musicales adquiere *sentido* en la medida en que en su desarrollo histórico es el receptáculo de significaciones socialmente construidas. Llevando un poco más lejos el argumento, es posible decir que el hombre *es* en la música de la misma forma en que es a través del discurso.

Pensamos, entonces, en la posibilidad de hablar de un discurso musical, en la actualización en determinadas prácticas y materialidades de elementos sonoros provistos de una significación que es de carácter relacional. La música, para nosotros, será un *código*, con valor “comunicacional” para una comunidad de “hablantes”, pero también de constitución de la experiencia del mundo para tal grupo.

En tanto *lenguaje*, la música y sus significaciones se desarrollarían en una lógica de campo. El carácter socio-histórico de las significaciones musicales implica que la posibilidad de generar discursos musicales (y de asignarles determinado valor) se distribuye de manera desigual en el cuerpo social, donde determinado grupo mantiene el monopolio de las significaciones, en correspondencia con su posición en los distintos campos que conforman la sociedad. Naturalmente, nos referimos al rol de los músicos y de la academia –el conservatorio– como espacios institucionalizados que sancionan la producción musical. Pero también a las diversas instituciones que participan en la definición de lo musical, de su producción y de su distribución. La industria musical y el Estado son, sin duda, un espacio que al ejercer control sobre la producción y circulación masivas de los “bienes” musicales (discos, partituras, presentaciones, etc.) determina la definición social de lo que creemos es música, dejando fuera otras prácticas sonoras que no se correspondan con tal delimitación. Tales posiciones marginales originan discursos colaterales dentro del campo musical que disputan la validez de la concepción de música, poniendo en marcha procesos de negociación o incluso oposición con la música hegemónica (el ejemplo del desarrollo histórico del *rock* es elocuente, tanto a nivel de lectura interna dentro del campo musical así como a nivel de la lectura externa de sus correspondencias con el campo de poder¹⁰⁸).

Decimos que *la música significa*, pero ¿qué significa? El contenido semántico de la música ofrece grandes desafíos a la interpretación, pues la música funciona

¹⁰⁸ A nivel interno, es común encontrar en el *rock* (sobretudo en algunas de sus manifestaciones más sofisticadas como el *metal* o el *rock progresivo*) intervalos musicales que con anterioridad estaban proscritos (como el tritono, o intervalo de cuarta aumentada/quinta disminuida, asociado hasta el romanticismo con el demonio); mientras que a nivel externo su desarrollo tiene directa relación con la emergencia de grupos sociales marginados definidos por su situación de clase (sectores obreros o populares), étnica (afroamericanos y migrantes) y generacional (jóvenes) (Hebdige, 2004).

como lenguaje, es *una forma de lenguaje*, pero no es *el lenguaje* –al menos en una concepción de sentido común. Consideremos –con fines ilustrativos– al *lenguaje como una categoría*, dentro de la cual podemos incluir la *oralidad* y la *música*, pero también sus respectivos sistemas de *registro escritural*, y en esta misma línea, la *representación plástica*, así como también *todas las prácticas significantes*¹⁰⁹. Sin embargo –reconociendo la centralidad epistemológica que tiene en nuestra sociedad el sistema de representación constituido por la oposición oralidad/escritura, en tanto pareciese que toda experiencia y representación de la misma (incluso la representación de *otros lenguajes*) pasa por nuestra conciencia a través de un proceso de *verbalización*¹¹⁰– es casi evidente que *la música no significa lo mismo que la palabra*.

Para Schultz, “la música articula formas que el lenguaje no puede exponer”¹¹¹. En efecto, puede existir una correspondencia entre lenguaje (en relación al par conceptual oralidad/escritura) y música en tanto sistemas de códigos que posibilitan la experiencia. Sin embargo, Schultz es enfática en rescatar la especificidad de la representación y comunicación que es posible en el ámbito musical, la cual implica actos hermenéuticos más heterogéneos donde juega un rol de importancia la psicoafectividad de compositores, ejecutantes y oyentes, abriendo el sentido musical a una dimensión *polisémica*. Recordemos que, para Ricoeur¹¹², una de las características propias de lo simbólico es justamente el carácter polisémico del discurso, derivado de la *historicidad* del mismo en tanto articulación de sistema y acontecimiento en un devenir histórico que genera una sobrecarga del sentido de los signos. Tanto en Ricoeur así como en Schultz la multivocidad del discurso no tiene que ver con el sistema de representación, sino que más bien con el contexto: el contenido semántico de la música o de la palabra, de naturaleza socio-histórica, sólo es dilucidable atendiendo a las condiciones sociales de producción y recepción del discurso (musical o verbal). Schultz dirá, para evitar

¹⁰⁹ Es fácil para nosotros, considerando la constitución histórica de un *campo cultural*, incluir prácticas que tradicionalmente se califican como *artes*. En relación a lo expuesto, no tendríamos problemas en decir “el teatro y la danza son lenguajes”; pero, si asumimos que –culturalmente– todas las prácticas son significantes, podríamos *codificar* hasta la forma de comer bocadillos callejeros. ¿Puede asumirse que la forma de comer sopaipillas en Santiago, o el mismo hecho de comerlas, es un lenguaje? En tanto prácticas de *distinción*, y siguiendo a Bourdieu, podríamos dar una respuesta afirmativa. Se opera entonces una apertura del objeto de los estudios culturales que ofrece interesantes líneas de trabajo.

¹¹⁰ ¿Cómo describimos nuestra percepción de un fenómeno musical? ¿con más música? Diríamos que, casi de manera ineludible, nos apoyamos en descripciones verbales. Este documento es muestra de ello.

¹¹¹ Schultz, 2002: 43.

¹¹² Ricoeur, 1969.

mayores confusiones respecto de la capacidad de significar que posee la música, que en lugar de hablar de *referencias* del símbolo musical, debemos hablar de *analogías*; así, abandonamos la pretensión de identidad entre signo y su referente y la ilusión de comunicación transparente (inexistente a su vez en la palabra). Podríamos además aventurar, dándole un giro más sociológico a lo expuesto, que la dificultad que presenta una hermenéutica musical dentro del cuerpo social tiene relación con el monopolio de código musical legítimo. Después de todo, nuestra percepción de lo musical, salvo una élite de privilegiados, está históricamente disciplinada dentro de los límites de la música tonal, sin que se encuentre homogéneamente distribuido en la sociedad el código que permite no sólo la comprensión (que en gran medida está pseudo-socializada, salvo en algunos géneros) sino que –de manera crítica– la capacidad de *producir mensajes musicales*.

Un último tema a considerar en relación a la correspondencia entre música y producción simbólica tiene que ver con su *carácter de mediación*. Schultz dirá que la realidad de la música “...se actualiza en una mediación”¹¹³. Ciertamente, la música puede ser vista como sistema de representación de la experiencia que media entre la conciencia y el mundo; sin embargo, existen diversos niveles de mediación presentes en el fenómeno musical.

Hemos dicho que la interpretación del “mensaje” musical sólo puede realizarse considerando el contexto del mismo, donde intervienen diversos agentes que *median* –o más bien, *manipulan*– el mensaje, sin que seamos capaces de identificar puntos de emisión y recepción finales. En este sentido, es de interés lo planteado por Hennion con respecto a la compleja, diversa e inevitable *mediación* que caracteriza a la música y su conocimiento: objeto probablemente insalvable en sí mismo, su estudio requiere constantemente su fijación –y con ella, su institucionalización– en diversos niveles de registro y práctica¹¹⁴ (asumiendo provisoriamente la distinción entre ambos) que median entre sujeto y objeto de conocimiento. Se trata de una teoría de las mediaciones originada a partir de la sociología durkheimiana que pretende escapar a los solipsismos de la distinción sujeto/objeto, con interesantes implicancias epistemológicas¹¹⁵. Por otra parte, no cabe duda de que todos los niveles de la mediación así entendida son necesarios para dar significación a las prácticas y registros musicales dentro del proceso comunicativo¹¹⁶.

¹¹³ Schultz, *op. cit.*: 130.

¹¹⁴ Como por ejemplo, discos, partituras, cuerpos de conocimiento musical del aficionado, instituciones de formación; pero también vestuarios, instrumentos, infraestructura, etc.

¹¹⁵ Hennion, 2002: 19.

¹¹⁶ Gruszczynska, 1995: 25.

II.7) Alcances del concepto de Producción Simbólica.

A partir de la exposición anterior, creemos que el marco conceptual desarrollado constituye una perspectiva apropiada para la comprensión de los procesos de significación y su correspondencia con la reproducción de relaciones de poder. Sin embargo, conviene explorar brevemente algunos de los alcances conceptuales de la noción de Producción Simbólica.

El concepto de producción simbólica aspira a reinsertar la actividad “creadora”¹¹⁷ en las relaciones sociales en las cuales se realiza, en oposición a una perspectiva esencialista y romántica que establece la residencia de la actividad simbólica en el mundo del espíritu (absoluto), y en paralelo a la línea de estudios sobre el consumo. Sin embargo, pueden existir ciertos reparos que tienen que ver con la carga ideológica del concepto mismo de *producción*. Se trata, evidentemente, de un concepto de arraigo economicista, característica que también puede atribuírsele al pensamiento de Bourdieu (recordemos que uno de los elementos que determina la toma de posición dentro de la lógica de los campos es la disponibilidad de distintos tipos de *capital*, los cuales se articulan con el *habitus* y la *trayectoria* de los agentes en la defensa de sus *intereses*).

Lo interesante (como ha notado en conversaciones el profesor Omar Aguilar), es que el carácter economicista del concepto de producción simbólica puede cumplir una función ideológica determinada dentro del desarrollo del campo cultural en el contexto actual del capitalismo: así como la idea del “arte por el arte” era la ideología burguesa hasta el romanticismo, hoy la idea de producción simbólica –en su porfía por insertar las prácticas significantes en sus condiciones sociales de acontecer, fundamentalmente aunque no exclusivamente las de carácter económico- puede funcionar como dispositivo ideológico que legitima la función primordialmente económica de algunos de los agentes más importantes del campo cultural contemporáneo: Estado e Industrias Culturales¹¹⁸.

En relación a ello, es notable el hecho de que, para justificar el interés estatal en el desarrollo del campo cultural –en el caso chileno- la política nacional en cultura se fundamente en argumentos de carácter fundamentalmente económico (en el año 2005, la riqueza generada por actividades ligadas al sector cultural alcanzaba el 2% del PIB chileno)¹¹⁹. En la medida en que la idea de producción simbólica sea internalizada por los agentes “productores” (como en el caso del presente

¹¹⁷ Decimos “creadora” a falta de algún adjetivo más apropiado. En rigor, podríamos decir “actualizadora de contenidos simbólicos en un discurso”.

¹¹⁸ Similar argumento podría darse respecto a la noción misma de Globalización.

¹¹⁹ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005: 10.

estudio lo son los músicos) reduciéndola a su dimensión económica, tendrían una mayor disposición a orientar su acción en el campo musical por criterios mercantiles. Asimismo, el uso de esta categoría en las ciencias sociales corre el riesgo de legitimar estas prácticas. La reducción del concepto de producción simbólica a su dimensión económica configuraría un escenario de disolución de los aspectos propiamente culturales a los que la noción pretende apuntar, reproduciendo la vieja dicotomía del marxismo ortodoxo entre *estructura* y *superestructura*. Lo simbólico, mediante esta lectura fallida del concepto, quedaría nuevamente relegado a un carácter de epifenómeno, de emanación del “verdadero” fundamento de la vida social: la economía.

Frente a esta situación, es necesario recordar los planteamientos de Raymond Williams. El teórico británico aboga por un *materialismo cultural*¹²⁰, consistente en la reinscripción de la producción simbólica en una serie de prácticas que conforman la actividad creadora. Esto, no obstante, no significa establecer una relación de determinismo de la dimensión cultural respecto a la economía: se trata del reconocimiento de que el campo cultural no sólo estructura valores y sensibilidades, sino que también (*en necesario acoplamiento*) prácticas, materialidades y sensorialidades; en resumen, las prácticas significantes. Es por ello que, en el materialismo cultural defendido por Williams, la cultura y sus conflictos internos (la lucha por la hegemonía) constituyen el espacio social total.

Otro punto crítico es la correspondencia de los campos de la sociedad y el cruce de las miradas analíticas acerca de ellos: así como hablamos de una *economía de la cultura* ¿es posible hablar de una *cultura económica*? Hablando de *políticas de la cultura* ¿podemos hablar con tranquilidad de *cultura política*? Nuevamente, la aporía esconde más desafíos que contradicciones. Se trata de las consecuencias en las ciencias sociales que trae la consideración de la cultura como un elemento constituyente de la vida social. En este sentido, el potencial interpretativo de las nociones de capital social y capital cultural en la comprensión e intervención en problemáticas relacionadas con el desarrollo social de sectores vulnerables es innegable; toda vez que, profundizando en las dinámicas simbólicas que se manifiestan en las relaciones sociales, permiten dar cuenta de las especificidades y principios normativos de la acción que conceptos homogeneizantes provenientes de la economía no logran aprehender.

Finalmente, y como aporte propio a la discusión, es necesario recordar que el concepto de producción simbólica –tal como aquí es utilizado– hace hincapié en la identificación de relaciones de poder simbólico que se generan y reproducen en

¹²⁰ Williams, 1977.

el seno del campo cultural. La idea, naturalmente, de la denuncia es no contribuir a la continuidad de la dominación.

Se hace necesario, en vista de los límites del concepto, mantener una constante vigilancia epistemológica respecto a la utilización del mismo y su legitimación en los discursos de los productores simbólicos. La labor que como científicos sociales debemos asumir tiene estrecha relación con la denuncia, si bien no en términos de una falsa conciencia (frente a estos límites de la noción de producción simbólica ¿puede la ciencia sustraerse a su constitución como aparato ideológico y pretender entregar una verdad con eficacia social?), del uso ideológico de las nociones que utilizemos. Consideraremos esta breve exposición en las conclusiones del estudio.

SEGUNDA PARTE

**Percepción de los músicos miembros
de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor
respecto a la Producción Simbólica en contexto
de Globalización**

I. Aspectos generales del estudio.

I.1) Pregunta de Investigación.

La presente investigación se propone estudiar un aspecto de la producción simbólica en el contexto de la globalización (en tanto creciente interdependencia económica, pero también política y cultural, cuyos primeros efectos pueden pensarse a nivel regional para América Latina) a través de la consideración de la tensión entre los aspectos simbólicos (de construcción de significado) y las relaciones de poder que se dan en los procesos de transnacionalización de nuestras sociedades (y que afectan la producción de bienes simbólicos), esto desde la mirada de los productores mismos (en este caso, los creadores agrupados en la SCD), quienes son los que experimentan el proceso creador de los bienes culturales y las tensiones que en esta labor se originan.

En consecuencia, nuestra pregunta de investigación será formulada de la siguiente manera: ¿Cómo perciben los creadores la labor de producción simbólica en el contexto de la globalización?.

I.2) Objetivos del Estudio.

OBJETIVO GENERAL:

El objetivo general que orienta el presente estudio es conocer las percepciones que tienen los creadores respecto a la situación de su oficio –que denominamos producción simbólica- en el contexto de la globalización; identificando las principales temáticas que los creadores consideren de importancia para la comprensión del fenómeno.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Los objetivos específicos abordan aspectos esenciales y particulares que caracterizan a los procesos de globalización en sus relaciones con la producción simbólica.

- a) Conocer qué temáticas los creadores privilegian al explicar su oficio desde la perspectiva de las significaciones locales entendidas como el acervo de sentido que entrega significado a la producción de bienes culturales.
- b) Conocer qué temáticas relativas a las relaciones de poder (en oposición a las significaciones locales) son de importancia para los creadores al comprender la producción simbólica.
- c) Conocer la percepción de los creadores respecto al mercado y al consumo como lógicas de constitución del espacio cultural nacional.
- d) Conocer la opinión de los creadores respecto a la función de la SCD dentro del contexto de la producción simbólica como instancia mediadora de los procesos de significación, el mercado y la industria cultural, y las relaciones de poder que se manifiestan en estos procesos. Asimismo, conocer el rol que los creadores se otorgan a sí mismos en esta lógica de funcionamiento.

1.3) Hipótesis generales de la investigación.

En el contexto investigativo, se reconoce que un estudio de tipo exploratorio y basado fuertemente en metodologías de tipo cualitativo (como el presente) posee importantes dificultades para la formulación de una hipótesis de trabajo la cual deba ser contrastada con la realidad¹. Esto se relaciona con la situación de que con anterioridad no existen trabajos significativos respecto al problema de investigación que nos convoca que hagan suya la perspectiva adoptada aquí por nosotros (si bien esto bajo ninguna circunstancia significa que no existan investigaciones sobre el tema estudiado). De esta manera, no es posible proponer relaciones entre variables identificadas y medidas que se propongan explicar el fenómeno investigado. De hecho, una de las finalidades de nuestro estudio (en tanto exploratorio) es identificar líneas generales que permitan posteriormente realizar estudios de mayor profundidad.

Sin embargo, es posible (y necesario) ensayar hipotéticamente una respuesta a la pregunta de investigación propuesta. Consistiría en este caso en la caracterización de la percepción que tienen los creadores respecto a su labor en el contexto

¹ Hernández Sampieri, 1991.

de la globalización. En este sentido no podemos negar que este intento de hipotetización permite sacar a la luz algunos de los supuestos que orientan nuestra investigación y que se derivan de los antecedentes teóricos de ella (supuestos que pueden ser –como con cualquier hipótesis– ya sea corroborados o contradichos por la evidencia empírica). Asimismo, cabe notar que las hipótesis fueron elaboradas directamente en base a los objetivos de investigación, puesto que ellos apuntan a resolver la pregunta de investigación que origina este estudio. En consecuencia, nuestras principales hipótesis serán las siguientes:

- a) Los creadores identificarían en la labor de producción simbólica la interconexión entre procesos de significación y relaciones de poder.
- b) Los creadores reconocerían una tensión dentro de la labor de producción simbólica en el contexto de globalización. Procesos de significación y relaciones de poder impuestas por el mercado en este sentido serían fuerzas en oposición.
- c) Dada esta tensión entre procesos de significación y relaciones de poder, los creadores (en tanto representantes de las identidades locales que aportan el sustrato simbólico a sus creaciones) percibirían sus relaciones con la industria cultural desde una perspectiva de subordinación. Vale decir, el proceso de creación se percibiría como negativamente limitado por las imposiciones de la industria cultural. En este sentido, el mercado y el consumo como lógicas de constitución de lo cultural en la región serían percibidos como algo negativo.
- d) Los creadores perciben a la SCD como una institución legítima que articula eficientemente sus intereses como grupo social (en el escenario crecientemente global de la producción simbólica) con las presiones impuestas por la lógica del mercado.

II. Análisis de los datos recogidos en el estudio.

En la siguiente sección presentamos el análisis de los discursos de los miembros de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, recogidos en la etapa de terreno de nuestra investigación. Los datos se obtuvieron a partir de la realización de entrevistas en profundidad a miembros con distinta calidad de afiliación a la SCD (socios adherentes, activos y permanentes), y han sido organizados a partir de las dimensiones fundamentales del estudio, dentro de las cuales se identifican las principales temáticas que los músicos relevan.

Asimismo, dentro de cada dimensión las percepciones serán organizadas en estructuras de significados que intentan definir el espacio semántico en el que las visiones de los músicos se hallan.

Finalmente, se presenta un esquema que intenta sintetizar las principales conclusiones extraídas después del análisis de cada dimensión del estudio. La idea es generar una interpretación de la función que juegan los distintos agentes identificados en el análisis respecto a la producción simbólica en el contexto de globalización².

II.1) Auto percepción de la producción musical de los miembros de la SCD.

En esta dimensión se organizan las percepciones de los miembros de la SCD respecto a su propia labor musical. En este sentido, los músicos realizan un ejercicio reflexivo correspondiente a una lectura interna del campo musical chileno, refiriendo su trayectoria y su posicionamiento en el mismo a partir de las herramientas musicales y líricas con las que desarrollan su producción; proyectando una lectura externa que identifica las condiciones y proyecciones sociales de la creación.

En primer lugar, es posible observar un reconocimiento de la posición que poseen los músicos dentro del espectro de estilos del campo musical nacional. En cierta medida, esta posición posee un cierto rasgo de inevitabilidad que puede ser producto de su historia de vida, formación musical, etcétera; pero a la vez puede constituir una toma de posición activa toda vez que el reconocimiento permite al músico definir una identidad respecto a otros estilos musicales.

² Tomándonos algunas licencias, el esquema propuesto se basa en el *modelo accional* de análisis estructural según es expuesto por Aguilar (2003-b).

“Escribo en el ámbito de la música de concierto, o sea, no hago música popular, no folclor, ni neo folclor; mi línea es creación pura por así decirlo, de música sin otra referencia que no sea la propia música” (hombre, miembro permanente)

“Simplemente no tengo alternativa, sólo trabajo con esa arcilla que es canciones de corte popular” (hombre, miembro adherente)

Por otra parte, existe una conciencia de que el desarrollo y adopción de herramientas musicales especializadas conlleva una autonomización de la obra del músico, alejándose de una línea de creación de carácter popular.

“Mis canciones eran bastante más simples en una primera etapa y con los años yo diría, 10... 12 años, empiezo a hacerme más músico y empiezan a aparecer arañitas en la guitarra y algunas canciones más complejas de mayor dificultad musical, pero que a la vez empiezan a ser cada vez menos populares” (hombre, miembro permanente)

Una situación similar se registra en relación a las herramientas líricas de los creadores. Se reconocen posibles falencias en la creación de letras de los músicos nacionales; sin embargo, la superación de esta problemática acarrearía una sofisticación que, al igual que en el caso de las herramientas musicales, alejaría las obras nacionales del gusto popular y la masividad que conlleva.

“Me parece que nos falta un poquito más de potencia todavía en términos de texto, o sea, que seguramente deben existir en los café; pero ¿cómo conectamos esto con la masividad?” (hombre, miembro permanente)

Siguiendo con las herramientas líricas, los músicos relevan en sus letras el carácter social y conectado con la realidad de nuestras sociedades, aspirando a establecer una conexión con las audiencias que favorezca la recepción del mensaje. De esta forma, los músicos esperan poder transmitir un mensaje que refleje la realidad social latinoamericana sin violentar la experiencia cotidiana del público, lo que permita restablecer el carácter popular y masivo de la producción musical. Asimismo, se percibe que este carácter popular se apoya en el uso de herramientas líricas y musicales contemporáneas (como el *hip-hop*) y tradicionales de Latinoamérica, facilitando la apreciación de las audiencias.

“Tiene que ver con una lírica muy contestataria, que se hace cargo de las situaciones que nos atañen como sociedad, el tema de nuestras realidades como países del tercer mundo. Y así, la mayoría de nuestras líricas van enfocadas a generar la atención en el auditor o compartir una opinión, pero desde una situación de respeto, desde una situación lúdica, una situación positiva y entendiendo que también hay otros discursos que nosotros los asumimos y también nos llegan” (hombre, miembro activo)

“Nuestras temáticas, como premisa, son sociales. Tratamos de cachar las problemáticas que puedan representar a la gente más popular... de todo tipo, asuntos de amor, que tengan que ver con políticas o con desencanto, pero tratando ocupar la música como herramienta para que sea una creación de un discurso más masivo. Tratamos de que la gente reflexione acerca de su propia realidad. Una cosa de la que nos hemos dado cuenta es que si te tiras por rollos políticos la actitud agresiva es una cosa que aleja a las personas de la música, y eso es lo que nosotros tratamos de no hacer. Queremos que la música sea más amable, para que la gente escuche lo que tienes que decir” (hombre, miembro activo)

“Y la herramienta más técnica que ocupo, el hip-hop, es como poesía, poesía combinada con música; me gusta de repente harto combinar con la tradición de la música latinoamericana, así como que la gente me entiende más” (hombre, miembro adherente)

Otro aspecto relevante de las percepciones de los músicos tiene relación con una proyección política de una música de carácter popular. En ese sentido, los músicos identifican un potencial de cambio social en la recepción masiva del mensaje transmitido en sus obras, lo que les permite transitar desde una narración de lo cotidiano hasta una descripción -y denuncia- de procesos estructurales.

“Una de las principales herramientas para mí es la rabia, como el deseo de justicia, de libertad, la inspiración viene de ahí, de ganas de ver cambios, ganas de ver transformaciones ante una realidad que encuentro injusta, ahí está como la partida. Las temáticas son las temáticas de lo que veo, como que siempre la temática mía va por ese lado de la realidad social; los conflictos sociales y las cosas desde lo cotidiano hasta lo más político, lo más macro, lo más ideológico” (hombre, miembro adherente)

En términos de herramientas musicales y líricas, las percepciones ya reseñadas de los miembros de la SCD pueden estructurarse en el espacio originado a partir del cruce de dos ejes: uno definido por la oposición *popular/elitista* y otro por la oposición *tradicional/contemporáneo*.

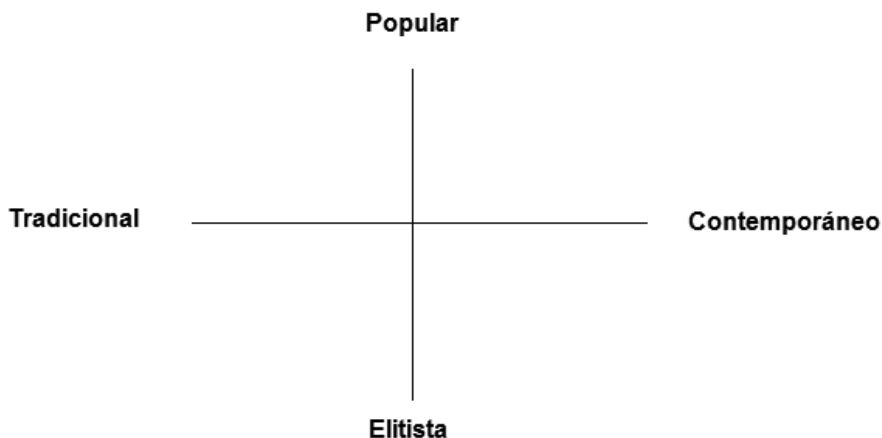


Figura 1. Ejes de autopercepción de la producción musical de los miembros de la SCD.

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

Por otra parte, la oposición entre lo *tradicional* y lo *contemporáneo* es de carácter analítico, pues los músicos pueden articular en su producción elementos de ambos polos, los cuales no entran necesariamente en conflicto, sino que antes bien permiten reforzar la idea de una música de carácter popular.

II.2) Auto percepción de las relaciones de poder simbólico en la producción musical de los miembros de la SCD.

En la presente dimensión, los miembros de la SCD exploran su posicionamiento respecto a la reproducción o resistencia a relaciones de poder simbólico presentes en los elementos musicales y líricos que articulan en su producción. Las percepciones aquí reunidas profundizan en el potencial político de la creación musical ya identificado en la dimensión anterior, y abordan la posibilidad de constitución de una música de carácter local en un contexto atravesado por procesos de globalización.

Un primer reconocimiento que realizan los músicos tiene que ver directamente con la correspondencia entre creación musical y potencial político de sus obras, ya no sólo como reflejo de la trayectoria de vida del creador sino que también como una extensión del cómo una sociedad se define a sí misma. En ese sentido, la música se alimenta de las ideas de una sociedad. Además, existe un posicionamiento activo en el carácter político de la música, el cual es identificado como un compromiso con repertorios musicales que serían propios de nuestras sociedades.

“Las percepciones de una comunidad en torno a una obra determinada que puede coincidir con los gustos de una época, y eso tiene que ver con el pensamiento del hombre, con el pensamiento político, con la misma manera que el hombre se ha mirado hacia atrás o que se revisa.” (hombre, miembro permanente)

“Me muevo en el ámbito de la música latinoamericana, mucho más fuerte en la cosa andina; en segundo plano, la música afro peruana y la música venezolana. Siempre tiene un sello que está dirigido, que está ordenado por estos gustos y, más que gustos, compromisos con esa música.” (hombre, miembro adherente)

La dimensión política de la música latinoamericana tendría una historicidad que es notable debido a su acoplamiento en el pasado a movimientos sociales propios de determinados momentos históricos de la nuestra realidad, como es el

desarrollo de sociedades altamente politizadas durante la década de 1960. Lo interesante es que los músicos ya identifican en esa época tendencias musicales que escapan a lo local y se mueven en un ámbito de asimilación acrítica de lenguajes y símbolos extranjeros. En este contexto, la música latinoamericana es una opción activa de resistencia contrahegemónica frente a una producción simbólica que iría de la mano con el desarrollo del capitalismo.

“Sentí en algún momento que en Chile nosotros teníamos Nueva Ola, que era un fenómeno que venía como de afuera... México... y todos se ponían nombres en inglés. Y por otro lado estaba este movimiento potente con la raíz de los Parra, con Patricio Manns, Rolando Alarcón, bueno y todos los grupos del folclor que habían incorporado las sonoridades andinas y latinoamericanas con letras con un abierto contenido contestatario y de rechazo a un sistema yo diría capitalista, entonces la música asume un rol protagónico en los movimientos sociales en los 60 que me parece que es notable” (hombre, miembro permanente)

Sin embargo, las percepciones entre los músicos no son homogéneas respecto al carácter político y su presencia en la situación contemporánea. Para algunos músicos no existiría una identidad local (en este caso, chilena) que rescatar y posicionar frente a influencias musicales extranjeras.

“Hay otras bandas que son súper chilenas. Una de nuestras características es que no somos muy así. Igual escuchamos harta música de afuera. Tampoco me ha llamado mucho la atención porque, en general, lamentablemente en Chile no hay mucha identidad ni mucha cultura” (hombre, miembro activo)

No obstante lo anterior, algunos músicos perciben la posibilidad de articular la cultura local con las tendencias globales. Esto sería posible mediante una toma de posición local que sirve de garantía de incorporación a lo global. En cierta medida, podría decirse que *lo global es un encuentro de localidades*. Asimismo, y en relación con las dimensiones anteriores ya reseñadas, la temática social presente en la música latinoamericana tiene, por naturaleza, una proyección global.

“Tengo la sensación de que la tendencia hoy en día es proyectarse localmente para lograr una comunicación con lo universal... de lo contrario queda como una cosa flotando en el aire” (hombre, miembro adherente)

“Lo que pasa es que la temática social, que es como el fuerte, es global” (hombre, miembro activo)

El carácter social de la música, como ya fue mencionado con anterioridad respecto a la idea de música popular, no implica necesariamente la exclusión de elementos de repertorios musicales locales y globales. Al contrario, es posible identificar en las percepciones de los músicos la posibilidad de reforzar el mensaje social mediante la apropiación de símbolos y lenguajes que –si bien provienen de diversos orígenes temporales y geográficos– presentan características similares (como el *hip-hop* y la *paya*; géneros que forman parte de la tradición oral). De esta manera, es posible elaborar un discurso crítico de la realidad a partir de elementos contrahegemónicos que circulan en el espacio de lo global.

“El hip-hop igual tiene muchas cosas similares con muchas de las tradiciones ancestrales de Latinoamérica: tiene la tradición oral, tiene el tema de la improvisación, tiene el tema de contar una historia, de relatar de donde tú vienes, de donde tú eres, tu origen y actualidad también. Entonces el hip-hop igual se enlaza bien con todo eso a nivel latinoamericano, y quizás el paralelo más común que se hace es con la *paya* chilena. Antes de ser rapero yo escuchaba mucha música de raíz latinoamericana, entonces, esos son para mí también los orígenes en términos musicales y ahí hago un vínculo súper fuerte entre lo que es hoy día el rap, no sólo en Chile, sino que en el mundo y lo que eran esos movimientos porque yo encuentro que eran movimientos que expresaban una realidad, que también expresaban un deseo de cambio, transformación y de denunciar lo que estaba pasando en su época. Yo creo que el hip-hop hace eso mismo hoy día, es de las pocas corrientes musicales que, junto a otras, es realmente capaz de interpretar la realidad popular” (hombre, miembro adherente)

Un último tema a destacar referente a la apropiación tiene que ver con la creciente diversificación de la producción musical local. La apropiación de repertorios extranjeros no es considerada como negativa ya que estos sedimentarían en la cultura local, transformándose en el proceso y conformando un nuevo escenario musical propio de nuestra sociedad. Sin embargo, los músicos no nos dicen mucho respecto al carácter contrahegemónico del creciente espectro de música nacional.

“Finalmente tú te das cuenta que hoy en día hay una madurez en torno a la creación musical en Chile porque hay de todo. Entonces, toda la fusión que se produz-

ca de esto hoy en día me parece que es súper fructífero. Va a ser lo que nuestros tataranietos degusten como música chilena porque es reggae chileno, hip-hop chileno, rock chileno, todo a nuestro estilo” (mujer, miembro permanente)

Las temáticas reseñadas en esta dimensión pueden organizarse a partir del cruce de dos ejes: uno articulado en la oposición *local/global* y otro en la oposición *hegemónico/contrahegemónico*.

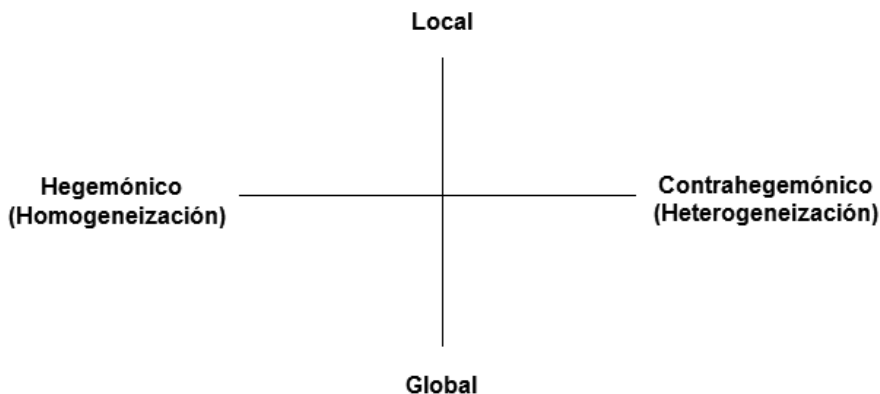


Figura 2. Ejes de autopercepción de las relaciones de poder simbólico en la producción musical de los miembros de la SCD.

La oposición analítica entre lo local y lo global en las percepciones de los miembros de la SCD no constituye una relación excluyente, sino que se articula a partir de un reconocimiento de lo local como forma de incorporación a lo global. De esta forma, repertorios locales y extranjeros son la base para la configuración de una producción musical nacida en nuestra realidad social. Por otra parte, el carácter social de la música –que se apoya tanto en lo local como en lo global– constituye la base de un discurso contrahegemónico de nuestras sociedades, que tiene un punto de partida histórico en relación a su rechazo de un sistema económico y una música relacionada con él (durante los años '60 del siglo XX) que figura como referente hegemónico. Por otra parte, aunque los datos no nos permitan afirmarlo con certeza, es posible pensar que la creciente apropiación y re-

significación local de repertorios que se mueven en el ámbito global constituyen una heterogeneización contrahegemónica que resiste a la homogeneización que imponen los espacios hegemónicos³.

II.3) Percepción de la función de la SCD en el desarrollo de la producción simbólica.

En la presente dimensión, los músicos exploran la función que la SCD cumple en relación a la labor de creación musical. En este sentido, las percepciones de los miembros abordan la misión de la SCD, las proyecciones de su acción, y los efectos de ella en su labor como músicos.

Un primer tema que salta a la vista es que los músicos consideran que la administración de los derechos de autor realizada por la SCD trae beneficios inmediatos para los miembros, otorgándoles estabilidad financiera sin que tengan que renunciar a su labor como creadores.

“Yo gano más plata en la SCD que tocando... hasta hay adelantos de plata cuando estamos necesitados. Yo creo que si no estuviera la SCD sería un desastre en este momento, por la nula venta de discos” (hombre, miembro permanente)

“Muchos músicos hoy día viven casi exclusivamente de lo que generan sus obras y eso antes no sucedía. Hoy tenemos la seguridad que está ese capital y que va a los creadores y a los interpretes también, y eso es maravilloso, que los músicos puedan vivir de sus creaciones” (mujer, miembro activo)

Naturalmente, la administración de derechos es la actividad que justifica la existencia de la SCD. Algunos músicos consideran que la gestión de derechos es y debe ser la única función de la institución, a tal punto que algunos consideran que la obtención de ingresos es el único interés de la SCD.

“La SCD tiene como gran propósito, como sus pares en todo el mundo, la recaudación que generan los discos de los autores, compositores, intérpretes de música. Yo entiendo en todo caso que existe demasiada expectativa en relación a lo que pueda hacer la SCD, con respecto a apoyos en distintas cosas, pero no es función

³ El acápite II.4 del presente análisis profundiza en el tema de la homogeneización impuesta por la industria cultural.

de la SCD, no es una obligación, no está dentro de los estatutos, no es una cuestión que esté dentro del proyecto” (hombre, miembro activo)

“Es que yo cacho que es como una empresa privada que administra fondos... lo que les interesa es la generación de derechos, no le interesa la creación ni tanto la protección del trabajo de los artistas, o sea, ese es como el medio por el cual ellos obtienen ingresos” (hombre, miembro adherente)

Sin embargo, otros músicos –si bien reconocen la gestión de derechos como la actividad fundamental de la SCD- piensan que la acción puramente administrativa de los derechos no es la única labor de la institución. La eficacia en la gestión de la SCD permitiría generar recursos que permiten el financiamiento de beneficios de carácter social para sus miembros. Difusión, formación, salud, previsión y oportunidades laborales son algunos de los principales beneficios “extraordinarios” a los que pueden acceder los músicos miembros –y, supuestamente, también los no miembros- de la SCD. Tal función es, para algunos músicos, la actividad que le da verdadero sentido a la administración de los derechos. Asimismo, la extensión de las funciones de la SCD le vale ser considerada por algunos músicos como la institución que más aporta al desarrollo de la cultura musical chilena.

“Sin recaudación no se consiguen otros objetivos: la sociedad cumple una función fundamental en términos de la difusión de la música chilena, o sea, se creó la primera escuela de música popular, las salas SCD. Entonces, habría una labor que es súper relevante e importante porque no tendría sentido, sino sería una labor netamente administrativa.” (hombre, miembro permanente)

“Se genera un remanente, y ese remanente se ocupa en servicios de salud, promoción de festivales, apoyo de iniciativas; o sea, hay un montón de situaciones que son fuera de la naturaleza de la sociedad. La sociedad es una sociedad de gestión colectiva. ¿Qué hace con los recursos que producen excedente? en ese sentido, los reparte entre los propios músicos, sean socios o no, de una manera como una acción cultural y de beneficio al desarrollo de la música chilena. En este caso, reparten tanto para dentro como para afuera porque se hacen acciones que rebasan la institución. Ahora, cuando se producen estos excedentes o estas situaciones, la sociedad como tal, ayuda al desarrollo de la cultura musical chilena, y yo diría que es la institución que más ayuda” (hombre, miembro permanente)

La labor de la SCD contribuye a la profesionalización de la producción simbó-

lica, lo que permite dedicación exclusiva a la creación. Sin embargo, para algunos miembros esto implica un cambio negativo en la lógica de trabajo de algunos creadores respecto al período anterior a su incorporación a la institución. El establecimiento de relaciones de propiedad individual respecto de las creaciones, y la forma de distribución de los beneficios económicos que tal relación de propiedad conlleva, atenta contra las formas de trabajo comunitarias –en especial para los músicos que funcionan como conjuntos- al introducir el lucro personal. Por efecto de la SCD, los músicos privilegiarían la acumulación de capital económico en lugar del fortalecimiento de relaciones de capital social.

“La manera de entender la música que tiene la SCD marca pautas de trabajo y convivencia, genera una manera de funcionamiento de los músicos, es súper individualista y centrado en la plata. La SCD sólo financia a quienes generan plata, es una sociedad privada que está de alguna manera influyendo en cómo haces música. Por ejemplo, antes de la SCD nosotros componíamos todo en conjunto, como banda; después de la SCD, cada integrante hace el tema en su casa y después lo trae acá, resguardando su autoría. Eso ha ido calando en nosotros”. (hombre, miembro activo)

Las percepciones de las y los miembros de la SCD entrevistados pueden organizarse en torno a un eje definido por la oposición *administración de derechos/NO administración de derechos*.

**Administración
de Derechos
(Función Económica)**

**NO
Administración
de Derechos
(Función Social)**

Figura 3. Eje de percepción de la función de la SCD en el desarrollo de la producción simbólica.

En efecto, si bien todos los miembros reconocen como la función principal la gestión de los derechos de autor, lo que diferencia las percepciones es la importancia que los músicos le entregan a las funciones ajenas a la administración de los beneficios económicos. Tales funciones corresponden a lo que llamaremos la función social de la SCD.

II.4) Percepción de los miembros de la SCD en relación con la Industria Cultural.

En esta sección revisaremos las principales características que identifican los miembros de la SCD en su relación con los agentes privados del campo cultural ligados a las industrias culturales (productoras de eventos, sellos discográficos y medios de comunicación). En directa relación con el tema de las relaciones de poder simbólico, los músicos identifican tensiones entre imposición e independencia en las áreas de creación (vale decir, el contenido de las obras de los miembros de la SCD) y de desarrollo laboral (el establecimiento de las condiciones de trabajo de los músicos).

En primer lugar, existe la percepción de que la mediación que la industria cultural realiza entre creadores y audiencias tiene como principal característica el ser una actividad orientada a la obtención de beneficios económicos para la misma industria.

“Entonces, yo tengo que tener cierta fortaleza para pararme frente a estas industrias, que antiguamente serían otras formas. Digamos, hoy día han variado, pero esencialmente es lo mismo, en el fondo... entre el público y el autor hay un intermediario que corta la cola. O sea, a través de distintas formas un intermediario que lucra” (hombre, miembro permanente)

La situación descrita es particularmente notoria en el caso de las empresas productoras de eventos y espectáculos. Los músicos perciben que el trabajo con estos agentes constituye una actividad altamente agotadora, debido al interés de las productoras en maximizar la rentabilidad de la inversión. Sin embargo, no entregan mayores antecedentes respecto a las ganancias que tanto productoras como músicos obtienen con el desarrollo de esta actividad.

“Uno llega destruido porque generalmente son conciertos casi todos los días, porque tiene que ser una gira reducida, la mayor cantidad de conciertos en la menor cantidad de tiempo para que sea económicamente rentable para el productor que nos contrata” (hombre, miembro activo)

Asimismo, en el caso de los sellos discográficos, los músicos perciben grandes dificultades e inequidades en términos de posibilidades de desarrollo profesional y obtención de beneficios económicos. Trabajar con un sello discográfico impone límites a la iniciativa de los músicos, además de generar pocas ganancias econó-

micas para los mismos; situación que genera una relación de dependencia perjudicial para los artistas.

“He visto mucha gente que ha estado amarrada a los sellos ya que por contrato no pueden hacer ciertas cosas por sí solos; pero tampoco el sello las hace, entonces, al final quedan ahí” (hombre, miembro activo)

“Casi todo es nefasto para el artista: o sea, las compañías no pagan a los artistas lo que correspondería en forma lógica al valor de su trabajo. Te pagan un 6% de ganancias del disco, a lo más un 10% -que es lo máximo que yo he escuchado. Entonces, no ganas nunca derechos a nivel de venta de discos “ (mujer, miembro permanente)

Los músicos entrevistados perciben que el verdadero interés de los sellos no es la promoción de los artistas locales con características propias, sino la adscripción a tendencias musicales de carácter mundial. En este sentido, los artistas identifican limitaciones al desarrollo de un repertorio heterogéneo debido a la imposición por parte de los sellos discográficos de estilos musicales, basado en el monopolio de la capacidad de producción de las grabaciones.

“Por lo que yo he escuchado de amigos míos ya no vale la pena trabajar con disqueras, es mejor ser independiente porque tú te mueves solo, y al final no te promocionan; ellos están más encargados de promover las tendencias mundiales” (hombre, miembro permanente)

“La verdad, por muchos años era un modelo de negocios que estaba basado y fundado en decir: tú grabas... tú no grabas, yo elijo quien graba y ellos imponían los gustos” (hombre, miembro permanente)

En efecto, para los músicos la industria privilegia la producción basada en fórmulas de probado éxito en términos de penetración en las audiencias, con el fin de maximizar las ganancias imponiendo una homogeneización del repertorio. Por otra parte, si bien se reconoce la existencia de gran diversidad en términos de estilos, y el desarrollo de audiencias específicas para cada estilo, tales creaciones –al no tener acceso a la masividad y la cotidianeidad de una gran mayoría de las audiencias- son calificadas de elitistas.

“En el fondo toda la industria premia la ‘pachanga’. Yo creo que la industria pre-

mia eso, premia lo fácil. Creo que están dándole al público lo que hay que darle para que te aplauda, para que te dé plata. Yo prefiero ser lo que soy y no transformarme en una cosa para tratar de vender, no es que a ti te obliguen, a ti te premian si es que tú haces lo que tienes que hacer” (hombre, miembro permanente)

“La mayoría produce para vender, la gran mayoría; le dan el palo al gato y le dan a la misma formula. Y finalmente hay música para todos los gustos así que no hay drama, ahora, para las músicas que no son tan pensadas en ese ámbito las puertas se cierran con mucha más facilidad, es más difícil entrar porque terminan siendo música de elite, porque no vende” (hombre, miembro adherente)

En relación a los medios de comunicación y entretenimiento, como la radio, cine y televisión, algunos de los miembros entrevistados los consideran como herramientas al servicio del poder. En este sentido, los mensajes que circulan por estos medios tenderían a legitimar este poder. Por ello, algunos músicos perciben que su incorporación a estos medios puede significar una estrategia de cooptación por parte de los núcleos de poder; así, se permite la circulación del artista pero se controla el contenido de los mensajes.

“Para mí los medios hoy día son uno de los grandes poderes y las grandes herramientas del poder para reproducir la dominación, entonces, obviamente que dentro de eso mucho de la industria de la música, mucho de la industria del cine, de la entretención está súper en función de la dominación. Entonces, los mensajes que hay ahí -aunque sean diversos- confluyen en algunos puntos en común: el neoliberalismo, la naturalización de la historia y el presente inmóvil y efímero, entonces, mucho de la música más comercial cae en eso “ (hombre, miembro adherente)

“Nuestra música está en la televisión, pero no somos nosotros, no somos las caras visibles, no somos quienes lo hacen, pero sí se está usufructuando de nuestra música y hay una valoración, y hay de alguna manera un reconocimiento. Estamos, existimos, pero no. La industria piensa ‘es mejor tenerlos ahí, que suenen, pero no diciendo su discurso, no por sí mismos” (hombre, miembro activo)

Sin embargo, otros miembros consideran que si bien la incorporación a los medios implica un proceso de estandarización ligado al funcionamiento mismo de la industria, además de implicar la construcción desde centros de poder de la visión que la gente tiene de la producción musical, esto no significa necesaria-

mente una situación absolutamente negativa y limitante. Antes bien, el músico en estas circunstancias desarrolla estrategias compositivas moviéndose entre los límites de la industria y con las herramientas de las que dispone, definiendo en el proceso su valor como artista.

“El funcionamiento de la radio es muy simple: te piden un tema que dure 3 minutos y medio -que es lo óptimo- entonces, puedes componer un tema pensando que dure 3 minutos y medio, y ocuparlo como propaganda de tu música... ese es tu single. Obviamente normaliza la música, la estandariza; y eso se da acá con fuerza. La radio y los medios oficiales tienen demasiado poder para poder construir la visión que tiene la gente de la cultura. Acá la radio tiene mucho peso y eso obviamente hace que tú tengas que componer para la radio, según como suene acá. Pero yo a veces siento que eso no es tan malo, o sea, está la fórmula hecha, no tienes que probar tanto. Ahí está la genialidad de cómo con esos límites logras hacer algo maravilloso”. (hombre, miembro activo)

Las percepciones recogidas en esta dimensión pueden articularse analíticamente en un espacio de dos ejes definidos por las oposiciones *independencia laboral/dependencia laboral* y *homogeneización en la creación/heterogeneización en la creación*.

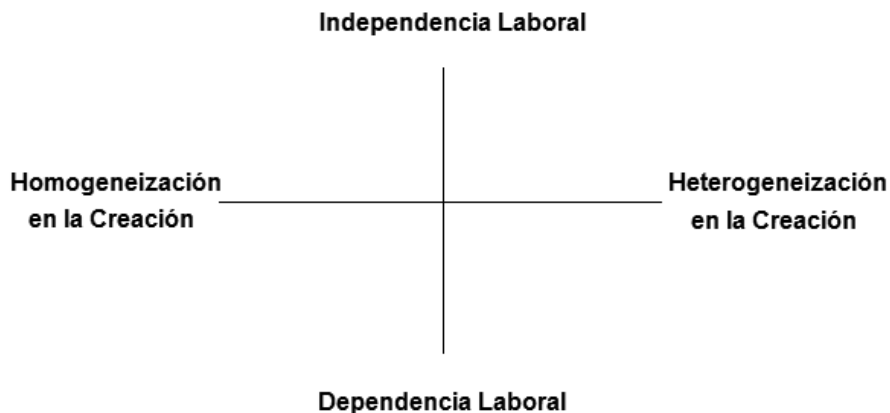


Figura 4. Ejes de percepción de los miembros de la SCD en relación con la Industria Cultural.

En términos generales, los músicos perciben que la distribución de los beneficios económicos no es equitativa en relación al desgaste que experimentan en el ámbito laboral –sobre todo respecto a las presentaciones en vivo administradas por productoras y las ganancias de los sellos por concepto de venta de discos. Falta de promoción y limitaciones contractuales que imponen las industrias constituyen otros factores que dificultan el desarrollo laboral de los músicos.

Por otro lado, y debido a la orientación económica de la industria, existe un control de la heterogeneidad de mensajes producidos por los músicos, lo que implica una estandarización de los repertorios en virtud de fórmulas de probado éxito, cerrando las posibilidades de acceso a nuevos estilos. Estilos alternativos de música pueden existir si hallan un público, pero se hallan al margen de la masividad; y como presentan un mayor riesgo económico para la inversión de las empresas, tienen un mayor costo y son consideradas por los entrevistados como manifestaciones elitistas. Finalmente, estas imposiciones constituyen un control político de los mensajes, el cual favorece la reproducción del poder en nuestra sociedad.

II.5) Percepción de los miembros de la SCD en relación con el Estado.

En la presente dimensión, los miembros de la SCD entrevistados exploran sus percepciones respecto al carácter del rol que el Estado debe asumir referente al desarrollo del campo cultural nacional, y en particular el campo musical.

La primera impresión de los miembros entrevistados es el rescate de la labor estatal en términos de construcción de una institucionalidad dedicada exclusivamente al desarrollo del campo cultural nacional. Sin embargo, y como se verá a lo largo del análisis, de inmediato existen reservas respecto al éxito de la labor de las instituciones estatales.

“Yo creo que el Consejo de la Cultura ha hecho una labor interesante, en primer lugar al crear una institucionalidad. O sea, el Estado al crear una institucionalidad que me parece que está bien, y la verdad es que uno siempre piensa que las cosas se pueden hacer mejor” (hombre, miembro permanente)

Un primer tema de importancia en relación a la crítica de la labor estatal tiene que ver con los recursos disponibles para el desarrollo de la cultura nacional, y en concreto para la música. En general, para los miembros entrevistados los recursos otorgados por el Estado a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (el cual a veces es referido como “Ministerio de la Cultura”) son percibidos como insuficientes. Esta percepción es aún más negativa ya que los miembros entrevistados aseguran que la SCD entrega al Estado más recursos –por concepto de ingresos– que los que éste dedica al desarrollo del campo musical. Para algunos músicos estas circunstancias les hacen creer que no existe un genuino interés por parte del Estado para la promoción de la cultura y el desarrollo de creadores y artistas, siendo esta una labor con carácter de trámite burocrático, lo que a su vez constituiría una falta de respeto para los creadores. Por último, los entrevistados declaran que una inyección estratégica de recursos en el campo cultural podría constituir una oportunidad de negocios potencialmente autosustentables que el Estado no ha querido explorar.

“En todo caso me parece que es una miseria lo que el Estado chileno en su total le asigna al Ministerio de la Cultura, me parece miserable” (hombre, miembro permanente)

“Lo que el Estado genera, lo que el Estado da en recursos para los concursos musicales es mucho menos que los impuestos que paga la SCD por lo que genera el

derecho de autor en este país, entonces, eso es insólito” (mujer, miembro adherente)

“No se respeta a los creadores y creo que estos fondos son ridículos; son buenos, pero insuficientes. Pero en realidad creo que a ellos no les preocupa, lo hacen como un trámite; no creo que a las autoridades ni a la presidenta Bachelet les preocupe mucho el tema; hay mucha hipocresía” (hombre, miembro permanente)

“Nunca ha habido del Estado una preocupación por los artistas, y ni siquiera se ha visto como un posible negocio, porque tal vez se pondría más plata; se podría ver así, exportar artistas y todo... podrían pensarlo, pero no lo piensan. Nadie le da importancia al tema artístico, cultural; es de la boca para fuera, no hay profundidad, no hay apuestas serias” (hombre, miembro activo)

El Estado es percibido como una fuente de financiamiento para el campo cultural nacional. En este sentido, las percepciones de los entrevistados rápidamente se orientan a los fondos concursables del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes⁴. En relación a ello, los miembros entrevistados declaran la necesidad de corregir el formato de financiamiento por medio de fondos ya que no perciben que exista una línea de trabajo definida. Ausencia de asignaciones directas, falta de información respecto a las postulaciones y poca claridad en los criterios de selección de los proyectos ganadores constituyen factores que llevan a considerar a los fondos como una ventana de oportunidades de carácter azaroso, donde no primaría el valor artístico de los concursantes y sus proyectos. Finalmente, para algunos entrevistados la falta de información implica que las personas que tengan competencias para la formulación de proyectos repetidamente se adjudiquen los fondos estatales, dificultando el acceso a nuevos postulantes.

“El formato de fondos concursables es una iniciativa que es absolutamente necesario corregir porque en rigor la ley no permite que el Estado tenga un rol de verdadero fomento. Se transformó simplemente en una ventana de oportunidades, y no hay posibilidades de generar desarrollo particular de un área deficitaria. No hay asignaciones directas. No creo tampoco que exista el Ministerio de Cultura propiamente tal” (hombre, miembro permanente)

⁴ Existen diversos fondos concursables administrados por el CNCA; donde el más conocido es el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes (FONDART). Es usual para los entrevistados referirse a los fondos estatales dedicados a la cultura –sin importar su denominación real– como Fondart.

“Obviamente es una opción que no hay que descartar –concurrir por fondos- y como va cambiando el jurado todos los años, por un lado tiene la ventaja que se supone que no está viciado y, también, la desventaja que no sabes cuales son los criterios con los que te enfrentas. Entonces, es como una ruleta” (hombre, miembro adherente)

“No hay información sobre cómo postular. Es demasiado engorroso y no pienso que deba ser así... Violeta Parra nunca se habría ganado un Fondart” (hombre, miembro permanente)

“Yo no he postulado nunca, hay poca gente que está enterada de eso. No es que no haya plata sino que hay desconocimiento; se los ganan varias veces la misma gente” (hombre, socio permanente)

Más allá del tema presupuestario, los miembros de la SCD entrevistados identifican algunos desafíos del Estado en su relación con los creadores nacionales. Un tema común es la relación de dependencia en la que entran los artistas nacionales respecto del Estado, generando una situación de *asistencialismo* en el que el Estado es el principal agente en el funcionamiento del campo cultural nacional.

“Me encantaría un Estado un poco menos asistencialista y más promotor, más impulsor, de crear salas, circuitos. Diría que necesitamos más tiempo” (hombre, miembro permanente)

“Creo que estamos malcriando a muchos artistas en torno a que es lo que aspiran a ser; y eso a mí no me gusta, no me gusta la visión de un gobierno que tenga que ser el papá de los artistas” (mujer, miembro permanente)

Otro tema de importancia tiene que ver con la inserción de los creadores locales en los circuitos globales. El Estado es percibido como un agente privilegiado en el posicionamiento internacional de la producción artística nacional; sin embargo, existiría una falta de coordinación entre las instituciones estatales que podrían generar las iniciativas necesarias, lo que indicaría una falta de interés a nivel estatal en el tema.

“Si el Estado realmente tuviera que jugar un rol en proyectar a sus artistas hacia el extranjero pienso que debería tener una conexión muy fuerte entre el Ministerio

de Cultura y la Cancillería; y esos fondos deberían estar orientados a poder hacer presentación de artistas chilenos a través de las diferentes cancillerías del mundo, a través de las diferentes embajadas para sentar presencia de lo que está sucediendo culturalmente en Chile, y eso realmente no se ha dado, no están las platas, no están los proyectos, es un tema poco importante” (hombre, miembro activo)

Por otro lado, algunos miembros perciben que uno de los principales obstáculos en la superación de los problemas de la gestión estatal en el campo cultural es la ausencia de un sistema de evaluación adecuado, lo que dificulta la apreciación del impacto de la acción estatal.

“Tampoco hay un momento de análisis en torno a si se está haciendo o no se está haciendo bien el trabajo. No tienes el tiempo para poder observar que repercusión ha tenido lo realizado” (mujer, miembro permanente)

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

“Falta incorporar nuevos conceptos. Por ejemplo, todavía existe la idea de que una obra en música, es la letra y la melodía; esto es un criterio muy antiguo porque se considera que el acompañamiento es algo secundario. Ahora, hay músicos que invierten muchísimas horas en producir sus bases rítmicas y no están al tanto de la legislación, luego invitan a alguien que hace la letra, la melodía, inscriben los temas y el músico perdió los derechos de todo lo que había producido. También en otros casos es muy restrictiva para algunos creadores, en el sentido de que hay mucho material que está totalmente olvidado y no hay forma de difundirlo porque te topas con los intereses de la SCD. Es una pérdida patrimonial para todos los chilenos y para toda la gente en el mundo que quisiera conocer este trabajo; te imposibilita conocerlo, es un criterio prohibitivo” (hombre, miembro adherente)

El Estado, de manera similar a lo ya analizado en relación a las industrias culturales, también impondría limitaciones a la creación de los músicos, por medio del control de los recursos disponibles para las distintas líneas de concurso por fondos estatales destinados a la creación. En este sentido, el Estado también genera una estandarización de las creaciones debido a la adscripción que deben tener los proyectos a un formato que –si bien favorece la sistematización de la labor del artista- tiende a homogeneizar el tipo de producción. Además, se generarían desequilibrios en la distribución de los recursos que afectan la producción musical nacional; en efecto, ciertos géneros musicales tendrían un financiamiento privilegiado en ciertas áreas como becas y pasantías de formación académica.

“El CNCA limita las creaciones según las líneas de las postulaciones disponibles: si quieren meterse en la música popular, música de raíz folclórica o docta hay una diferencia en cómo postulas, la cantidad de plata, el tipo de proyecto, etc. Hay proyectos que quedan fuera porque no caben en una postulación y eso pasa en todas las artes. Lo que hacen es estandarizar las creaciones y más allá de la censura o no -que es lo más obvio que uno puede decir- lo que están haciendo es limitar tu capacidad creativa por los métodos de postulación y el proceso que proponen para que tú trabajes” (hombre, miembro activo)

“Hay muchos desequilibrios en la distribución de los recursos por parte del Estado, sobretodo en la música popular, no hay ningún reconocimiento; olvídate de las cosas populares. El Fondart no representa lo otro que se manda para el otro lado, de ninguna manera, hay un desequilibrio tremendo. Yo soy súper crítica sobre todo en el tema de las pasantías o las becas; o sea, a todos nos gustaría, pero resulta que eso no existe para todos” (mujer, miembro activo)

La relación de dependencia que algunos músicos establecen con el Estado es percibida como problemática cuando identifican imposiciones de carácter político orientadas a la reproducción del poder. Los entrevistados que trabajan con el Estado sienten que su labor es utilizada con fines proselitistas a favor del oficialismo estatal, y cuando han querido articular ciertas acciones entre el sector público y el privado (como el desarrollo de giras paralelas para distintos empleadores) han sufrido presiones orientadas a impedir esos contactos.

“La relación con el Estado es compleja: al principio te dan la mano, pero después igual te empiezan a cobrar, como por ejemplo en ir a tocar para campañas; y si

te sales de esa línea rápidamente vienen a ponerte la máquina. Por ejemplo, te impiden relacionarte a veces con otras campañas o con privados. Como el Estado maneja la plata, trata de frenarte todo el rato”. (hombre, miembro activo)

En lo que respecta a la relación con el Estado, las percepciones de los miembros de la SCD pueden articularse en torno a un primer eje definido por la oposición *asistencialismo/ausencia de intervención*. En ese sentido, las ideas expresadas por los músicos aspiran a articular un financiamiento sistemático del campo cultural con la libertad para gestionar de manera independiente las instancias de trabajo artístico.

El segundo eje está definido por la oposición *concentración de recursos estatales/distribución de recursos estatales*. El desarrollo en el Estado de determinadas líneas de financiamiento –producto de la focalización de los recursos estatales– y la falta de información y competencias necesarias para la formulación de proyectos por parte de los músicos contribuyen a la concentración de recursos en algunas áreas y personas de manera recurrente, constituyendo un espacio de desarrollo de formas de paternalismo estatal.

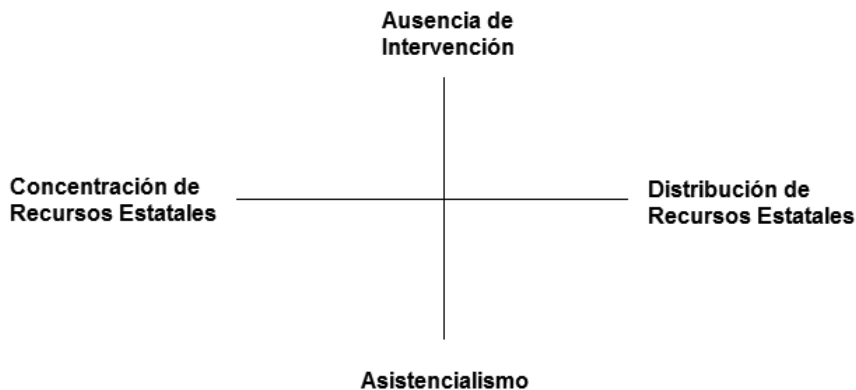


Figura 5. Ejes de percepción de los miembros de la SCD en relación con el Estado

II.6) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Audiencias.

En la siguiente dimensión los entrevistados manifiestan sus percepciones respecto de su relación con las audiencias. En este sentido, el tema fundamental es el de las formas de acceso del público al mercado de bienes simbólicos, y los agentes (públicos o privados) que median su relación con los creadores. En efecto, los principales agentes identificados por los miembros de la SCD son el Estado y los medios de comunicación.

La primera idea que salta a la vista es el pesimismo con que los miembros entrevistados se refieren a las audiencias y la actitud de las mismas respecto a la labor de producción simbólica. El público es percibido como un ente alienado, pasivo, sin iniciativa, aunque con un potencial de desarrollo. Asimismo, las audiencias no tendrían una idea del artista como una labor profesionalizada, considerándola siempre como una tarea de segunda clase, de menor valor, o que al menos no rinde los suficientes beneficios económicos como para sostener la vida del artista.

“El público así como no lee, tampoco escucha; o sea, escucha lo que le ponen, lee en el colegio cuando está obligado. Creo que la gente se acostumbra a ir como oveja y no ve que tiene un potencial mayor. La gente no está despierta, está dormida, y a mí me afecta porque yo hago música y quiero contarle a la gente qué es lo que estoy haciendo, y de repente encontrarse con que saqué un disco y la gente no se enteró, es lamentable” (hombre, miembro permanente)

“Porque culturalmente lo tuyo no es pega. A mí me dicen hasta el día de hoy: ‘pero tú además trabajas’, porque un artista no es considerado trabajo. Debemos crear conciencia en la gente que el trabajo que nosotros hacemos no puede ser por bolitas de dulce” (hombre, miembro activo)

Esta situación es tanto más problemática para los creadores locales toda vez que la penetración masiva en las audiencias está mediada por los intereses de los medios de comunicación; quienes, en correspondencia con la homogeneización de la producción simbólica, imponen los gustos del público, limitando la posibilidad de emergencia de circuitos alternativos que den cuenta de la heterogeneidad de la producción local. El escenario se vuelve progresivamente preocupante para los músicos en un contexto de creciente concentración de los medios de comu-

nicación, y la extensión de prácticas de cohecho para la promoción y difusión de repertorios.

“La masividad sigue siendo controlada por los intereses comerciales de las radios que quieren imponer... por eso a mi me preocupa cuando un grupo de radios como Iberoamérica, que van a controlar el 60% del mercado de la difusión” (hombre, miembro permanente)

“La industria discográfica le paga al disc-jockey y le dice: ‘ponme esta canción varias veces’; y empieza a pegar, o se producen circuitos de cierta audiencia local que empiezan a tener seguidores, luego los agarran los productores, los meten y los insertan en el mercado. Todo a través de la repetición. Es igual que el mecanismo de publicidad” (hombre, miembro activo)

“Al final, a nivel musical, lo que le gusta a la gente es la canción que suena 50 veces al día... esa es mi canción favorita. Cuando esa canción baja a 48 y otra suba a 51, esa es mi nueva canción favorita” (hombre, miembro adherente)

El interés de la industria cultural por generar mayores beneficios económicos también conlleva la trivialización de las trayectorias artísticas de los productores simbólicos ligados a ella, situación particularmente notoria en el caso de los medios de comunicación, lo que impide la profesionalización de los músicos.

“Esa es la televisión. ‘Rojo’⁵ vendía cientos de miles de discos la gente veía tele y ésta le decía ‘compra Rojo, compra Rojo’. Pero los tipos ahora no están en Rojo y la gente no se acuerda de ellos” (mujer, miembro activo)

Para algunos músicos esta situación conlleva la pérdida de la orientación y la calidad musical en los mismos creadores, en tanto condición necesaria para la inserción en el mercado musical nacional. Para los entrevistados el escenario descrito es consecuencia de una sociedad basada en un sistema económico que privilegia la acumulación económica y las orientaciones del mercado antes que el desarrollo humano.

⁵ Programa de televisión en formato “reality show” cuya premisa es la presentación de una academia artística donde bailarines y cantantes aspiran a desarrollar una carrera en el campo cultural.

“Si ese es el problema de Chile que al final el asunto es feo porque nadie se puede dedicar a ello; y si quieres dedicarte, tienes que hacer música más fea para que a la gente le guste, así que es como un círculo vicioso” (hombre, miembro adherente)

“Eso es tan sucio como es el mercado y como es la sociedad en que vivimos, es el reflejo fiel de una sociedad mercantilista en la cual realmente los intereses económicos están por sobre los intereses del desarrollo humano” (hombre, miembro activo)

Frente al escenario expuesto, los músicos que aspiran a producir obras alejadas de las tendencias de las industrias culturales orientan su labor al desarrollo de circuitos alternativos que permitan sustentar su labor. Las estrategias tienen que ver con el desarrollo sistemático de espacios para la exposición de la producción alternativa, para así generar en el público el hábito de escuchar más allá de las directrices masificadas por los medios.

“La música que es de propuesta, la música que tiene algún tipo de propuesta cultural, tiene que encontrar sus propios circuitos, circuitos que son suficientemente sólidos como para sostener una cantidad de producción alternativa. En otros países hay diferentes circuitos y cada uno de ellos te permite vivir de tu arte con dignidad, cosa que en este país no pasa” (hombre, miembro activo)

“La formación de audiencias se genera justamente por el hábito, es más lento solamente, pero tiene que existir la oportunidad y la política, una cierta constancia. Gracias a ello hoy en día tenemos público para todo. Nosotros tenemos un festival que ya va en su décimo octavo año de música que supuestamente no le gusta a nadie, pero resulta que llenamos 7 días el Salón Fresno de la Universidad Católica con 900 personas y que no son las mismas todos los días, es la tremenda audiencia” (hombre, miembro permanente)

En paralelo a esto, la visión de los músicos respecto a la labor estatal en el desarrollo de las audiencias da cuenta de desaciertos y falencias en el abordaje del acceso a la producción simbólica local. Esto tiene relación con que el financiamiento estatal históricamente se ha enfocado a la creación, dejando de lado la difusión y participación de las audiencias en el mercado de bienes simbólicos. Los entrevistados reconocen en el Estado el deber de generar instancias adecuadas que faciliten el acceso de las audiencias, no sólo en términos de acceso físico, sino que también en relación a la disponibilidad de las herramientas analíticas

que permitan el consumo de las creaciones locales; aunque con la reserva de que la gestión de las mismas descansa idealmente en la sociedad civil (como por ejemplo en grupos comunitarios) haciendo más activa la participación de las audiencias.

“En las últimas décadas ha habido una falta de sensibilidad hacia la creación, una falta a ratos de inteligencia, de cómo manejar estos temas de la creación desde el punto de vista del Estado. Nos hemos quedado con un stock muy amplio de creación y los canales para su distribución hacia la población han sido poco eficientes en términos de los mecanismos del Estado para hacerlo asequible. Y yo creo que el Estado debería crear más instancias donde los artistas expusieran su arte, y darle a la gente las herramientas para que le guste y vaya” (hombre, miembro activo)

“Yo creo que el Estado debiera abocarse a producir instancias, lugares, situaciones, medios alternativos a las grandes empresas, al gran comercio. Pero lo ideal sería crear esos espacios y que esos espacios se administraran de manera local, que grupos comunitarios los llevaran a cabo” (hombre, miembro adherente)

Para facilitar el desarrollo de las audiencias, en términos del acceso a códigos interpretativos que permitan el consumo de bienes simbólicos, el ámbito privilegiado de intervención para el Estado es el sistema educativo, área en la que se podría establecer un contrapeso a las orientaciones de los gustos generados por las industrias culturales.

“Siento yo que el génesis de esta cuestión está en el sistema de educación, ahí está la base de todo. Y el tipo de enseñanza, la forma de enseñanza es mala, pues sólo es lo que el mercado te vende a ti. El Estado es ahí el que debería intervenir, no sólo con fiestas de la cultura, sino que en transmitirle cultura a la gente” (hombre, miembro activo)

En términos generales, para los músicos el acceso pasa por la acción del Estado o la de las Industrias Culturales, y sus consiguientes acciones en la relación de los productores simbólicos y las audiencias, privilegiando ya sea la política de Estado o el funcionamiento autónomo del Mercado. Es posible articular las percepciones en un eje definido por la oposición *sector público/sector privado*.

Sector Público**Sector Privado**

Figura 6. Ejes de percepción de los miembros de la SCD en relación con las Audiencias.

El funcionamiento del campo a partir exclusivamente de los principios del mercado impediría la profesionalización de los músicos a menos que sea bajo los lineamientos “editoriales” de las industrias, los cuales determinan los gustos de gran parte de las audiencias. Nuevamente cobra importancia la homogeneización cultural que impone el mercado. Asimismo, incluso sometiendo a los lineamientos de la industria cultural, no se asegura una estabilidad para el creador local: el contenido transmitido por las industrias por medio del mercado es considerado como una moda en acelerada depreciación, por lo que una vez pasado el momento de éxito el artista orientado por un momento de las tendencias del mercado nuevamente queda en una situación precaria respecto a su actividad musical.

Por otra parte, cuando el foco del acceso de las audiencias está mediado por el Estado, nos encontramos en una situación marcada por el asistencialismo –donde las audiencias consumen los bienes que circulan en el mercado cultural a través de los eventos realizados con financiamiento estatal. Sin embargo, los músicos perciben en la labor estatal el potencial de fortalecer un mercado musical nacional a través de la elaboración de políticas de Estado orientadas a la formación de audiencias en el ámbito educativo, permitiendo equilibrar el desarrollo del sector privado con la diversidad de la producción musical local.

II.7) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC's).

La presente dimensión tiene relación con las percepciones de los entrevistados respecto a la producción y el acceso de los símbolos y bienes simbólicos en el contexto del desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación, en particular Internet, donde intercambio de archivos, piratería y la reacción de

la industria son algunos de los temas principales que exploran los miembros de la SCD.

Un primer tema relevante tiene que ver con el efecto que el desarrollo de las TIC's ha tenido en el funcionamiento tradicional de la industria cultural. En este sentido, el acceso masivo a copiadores de compact discs y el intercambio de archivos a través de Internet han sido considerados por la industria (en particular la discográfica) como actos de *piratería* que perjudican la obtención de ganancias económicas. El término *piratería* opera como denominador común en los músicos para referirse a los usos sociales de las TIC's, sin distinguir si se trata de actos que implican lucro económico directo para los involucrados (como la venta de cd's copiados, un acto de piratería en sentido tradicional) o si se trata del intercambio sin lucro entre las partes de archivos digitales por medio de la Internet.

Sin embargo, para los músicos la piratería no es la causante directa del declive de la industria, la que vendría en un proceso autónomo de declive. Los entrevistados sienten que la industria se ha apoyado en la figura de los artistas para defender un modelo de negocios agotado.

“Cuando la gente de la Industria se queja de que la piratería mató la Industria, la verdad es que no es así. La Industria se venía muriendo sola. Porque no es ‘no mates la música’, es ‘no mates este modelo de negocio’, y tomaron la cara de los artistas para defender su negocio”(hombre, miembro permanente).

Para algunos de los músicos entrevistados la demonización de los usos de Internet que conlleva el término piratería constituye una actitud retrógrada y reaccionaria frente a una situación considerada como inevitable.

“No tiene ningún sentido decir hoy día ‘no a la piratería’. Para mí esa barrera ya la perdieron, no hay vuelta atrás en eso. Y el que dice otra cosa es como un loco que no quiere que avance el mundo” (hombre, miembro adherente)

Esto, porque la Internet y sus usos son percibidos positivamente por los músicos, ya que la Red es vista como un espacio de *democratización* y trastoque de las jerarquías tradicionales. En este sentido, Internet es un espacio de distribución del poder.

“Internet es la raja, yo le tengo mucha fe a Internet como uno de los vehículos a la paz mundial... en mil años más, no sé... pero es un paso que tiene que ver con

la democratización... más que eso, es como la distribución del poder” (hombre, miembro activo)

Algunos de los miembros entrevistados reconocen el efecto que ha tenido el desarrollo de la Internet en la industria discográfica, considerándola un castigo para la última. Sin embargo, no creen que la situación signifique el fin de la industria, y piensan en la posibilidad de generar estrategias beneficiosas para todos los involucrados.

“Yo creo que de alguna manera es un castigo a la industria discográfica, esto del Internet, sin querer se transformó en eso, pero está en ello la solución de esto... yo creo que se puede encontrar una solución para que nadie pierda y todos ganen” (hombre, miembro activo)

En relación a lo anterior, los miembros entrevistados apuestan por la complementariedad entre las formas de distribución de las obras musicales de las industrias culturales e Internet, derivada de la democratización del acceso a las herramientas técnicas que facilitan la producción simbólica, posibilitando la omisión de la mediación de la industria cultural en la relación entre productor simbólico y las audiencias. El uso de la Internet para la descarga de archivos no implica una desvaloración del disco como bien deseable: la descarga tiene un carácter más flexible y facilitaría una mayor penetración debido a su menor costo, mientras que por su parte el disco incorpora contenidos que refuerzan la experiencia de la música. El obstáculo a la complementariedad radica en el poco interés que la industria habría manifestado en el desarrollo de discos con un alto valor agregado, fuera de ser el mero registro de la música.

“La tecnología ha democratizado un poco el campo de juego, ahora hay un poco menos de ‘desigualdad’ entre un artista sin sello y uno con sello. Porque puedo competir, puedo poner la música en Youtube, en la página web, imprimir los discos yo mismo y venderlos en las tocatas. Cosas que hace 4, 5 o 10 años atrás no eran posibles, ahora son súper fáciles. De sacar un disco para quien quiera tener un disco, que le gusta tener la obra físicamente, la carátula, los colores y además que tiene la plata; y para quien no tiene ni la plata o que quiere descargar “ (hombre, miembro adherente)

“La persona que está interesada de verdad en la música y todo lo que eso significa: el hecho de tener una carátula en la mano, un dvd anexo, una historia. Eso está

en el original, y por ahí tiene que estar el enganche. Eso significa soltar más plata, y es lo que las industrias no quieren hacer.” (hombre, miembro activo)

Sin embargo, los entrevistados identifican ciertos beneficios directos para la labor de los músicos derivados específicamente de la descarga de archivos. En primer lugar, se reconoce que en la relación con los sellos discográficos los músicos no obtienen ganancias significativas por concepto de venta de discos, por lo que la descarga de archivos no constituye una pérdida de importancia para los entrevistados. Asimismo, la difusión por Internet de la música permite fortalecer las audiencias de los músicos, lo que favorece la asistencia a espectáculos en vivo de los mismos, ámbito que constituiría su principal fuente de ingresos. Finalmente, la difusión por Internet es percibida como un elemento fundamental para una creciente penetración de los mensajes que los autores están interesados en transmitir al público.

“Acá en Chile es muy raro porque no ganas plata por la venta de discos a no ser que vendas 500 mil trillones de discos, que es casi imposible, es súper difícil vender discos en Chile... así que gracias a Internet al final igual ganas por tocata” (hombre, miembro activo)

“A nosotros no nos desfavorece que la música esté circulando; todo lo contrario, yo me enorgullezco de buscar mi música en Internet porque me doy cuenta que cada día hay más computadores en red que tienen mi música, mi mensaje metido ahí. Y es como una bola de nieve porque no tienes idea quien lo tiene” (hombre, miembro activo)

Por otro lado, el intercambio de archivos puede servir a los músicos como un indicador real de las preferencias de las audiencias de una manera que subvierte los intentos de la industria cultural por posicionar determinado producto en el mercado.

“Pero pasan otras cosas con la piratería: hablé una vez con un amigo músico y me decía que hicieron un DVD grabado en el Teatro Teletón, pero también estaba siendo pirateada la presentación de ellos en el Festival de Viña -que es mucho mejor- y el DVD no se vendió. A la gente le gustó la presentación de Viña, entonces, es como una manera real de ver qué es lo que está prefiriendo la gente”. (hombre, miembro activo)

Asimismo, la descarga de archivos cumple una función activa en la labor misma de producción simbólica, ya que facilita el acceso de los músicos a repertorios a los que no pueden acceder por medio de los canales tradicionales de las industrias culturales, enriqueciendo el acervo de símbolos con los cuales pueden desarrollar sus obras. Además, por medio de Internet los músicos tienen acceso a herramientas de software que facilitan la producción de obras musicales. En este sentido, los músicos reconocen que recurren a la “piratería” asociada al intercambio de archivos.

“Lo que pasa que uno se resiste a ciertos cambios o aceptar hechos que están a la vista, o sea, hasta uno mismo de repente baja música... yo creo que nadie está ajeno a eso, ni nadie puede tirar la primera piedra. Hay cosas que yo se que acá en Chile jamás voy a encontrar. Entonces, busco en Internet y descargo. Además, yo tengo un programa para grabar, pero es pirateado porque el original no me baja de los 500 o 1000 dólares” (hombre, miembro activo)

“No tengo problemas con la piratería, pero sí con eso, con quienes se llevan toda la torta. Para mi mejor que sea la música para todo el mundo. O sea, yo quiero conocer harta música y si tengo que piratear algo lo voy a piratear porque así es la única manera de conocerlo” (hombre, miembro permanente)

Un tema de interés es el reconocimiento que realizan los músicos de que si bien Internet permite la democratización del acceso al mercado de bienes simbólicos, poniendo en jaque algunas jerarquías sociales tradicionales, esto no significa necesariamente que no existan relaciones de poder que se reconfiguren en la Red. En efecto, los músicos perciben la emergencia de nuevos poderes que operan sobre la base de Internet, y obtienen beneficios económicos ligados al intercambio de archivos entre pares. Se trataría de los agentes que controlan el acceso a la Red.

Los proveedores de Internet (*Internet Service Providers*, ISP) promocionan sus servicios ofreciendo la oportunidad de descargar archivos de manera aparentemente gratuita. Si bien los usuarios de Internet no perciben necesariamente beneficios económicos directos por las descargas, son los ISP quienes obtienen grandes ganancias por el intercambio de archivos. Por esta razón, para los entrevistados el acceso a Internet es la nueva industria cultural, entendiéndola como un espacio de mediación que lucra de la labor de los artistas sin retribuirles económicamente de manera equitativa.

“Internet me parece que es lo mejor que le pudo pasar a la música... se democratizó, por lo tanto, muchos grupos que también no podían ser tocados en ninguna parte encontraron un espacio en Internet. Pero se empieza a imponer otro donde el dinero está tan o más presente, que son los proveedores de Internet: los que controlan las avenidas de la información. El negocio es bajar contenido, todos hemos creído que bajar música por Internet es gratis... y no lo es, debes pagar el servicio; sin embargo, la plata que tú pagas no le llega nunca a un autor. Y por eso es que yo digo que tenemos que defender el derecho de autor, pero no como una cuestión así de impedir el acceso a la cultura, porque ese es el verso que han inventado ellos financiando y pagándole campañas a gente” (hombre, miembro permanente)

“Me parece que es una gran herramienta los medios digitales, que cada vez es más barato producir la música y producir tu arte, no sólo la música sino que también la industria audio visual; y eso me parece una maravilla, un milagro de la tecnología. Lo que yo creo es que a pesar de eso es que las grandes empresas, las grandes transnacionales de estos medios digitales deberían pagar derechos a las sociedades de gestión por lo que hacen, porque las grandes empresas no se gastan ni uno en esto y les sale absolutamente gratis, y ganan y ganan. Yo creo que no es el usuario el que tiene que pagar por eso, o sea, el que tiene que pagar por eso son las grandes empresas” (hombre, miembro activo)

“Me encantaría que todo sea gratis y que pagaran quienes permiten que pase de un lado a otro. Ellos debieran pagar, es como una especie de impuesto. Y no haciendo que a la gente le llegue ese cobro: que lo asuma la gente que está lucrando con esto. Si había algo que a mí me molestaba del pirateo o la venta de discos en las calles eran las mafias, pero a mí no me molestaba que mi música estuviera para venderse ahí” (hombre, miembro activo)

“El futuro de eso es bastante claro: la nueva industria cultural va a ser la Internet, la banda ancha y sus proveedores” (hombre, miembro permanente)

Finalmente, frente al maniqueísmo de la oposición entre piratería y la protección del derecho de autor que opera en las relaciones entre músicos, industria discográfica e Internet, algunos de los entrevistados se han decidido a explorar nuevas formas jurídicas alternativas al copyright que den cuenta de las transformaciones que las tecnologías imponen al desarrollo del campo musical local. La adopción de Creative Commons y el trabajo con las denominadas *net labels* son

estrategias que los músicos elaboran para desenvolverse de manera flexible en el campo musical, de acuerdo a sus intereses, favoreciendo la difusión de sus obras en las audiencias, y sin excluir una eventual relación con los sellos discográficos tradicionales.

“De alguna forma elegí el camino de la distribución por Internet porque me permite liberarme de eso, o sea, de lo que es la restricción que te imponen los medios de alguna forma. Básicamente los net labels viene a reemplazar al sello tradicional en cuanto a que funciona como el sello tradicional sin las restricciones que te impone el sello tradicional. Asimismo, Creative Commons era la opción que se presentaba para poder distribuir el material libremente, legalmente, con cierto tipo de protección; lo cual no es excluyente de trabajar con copyright y los sellos” (hombre, miembro adherente)

Las percepciones de los entrevistados referentes a las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones pueden estructurarse en la oposición fundamental *marco jurídico/prácticas sociales*, en la cual cada elemento define un espacio articulado por nuevas oposiciones. Cabe destacar que cada espacio es paralelo a su contraparte, y corresponden a una distinción analítica, donde existe una necesaria correspondencia e interrelación entre las implicancias del desarrollo de estos espacios.

El polo *marco jurídico* define el espacio de las formas jurídicas que regulan la propiedad intelectual y las formas de distribución de las obras afectas a ella. Las visiones de los miembros entrevistados se mueven en la oposición *copyright/alternativas*. En términos generales, los músicos tienen una relación compleja con las licencias económicas derivadas del derecho de autor, sobretudo en lo referente a la participación de las industrias culturales: para los entrevistados es irrelevante la aplicación de las normas del copyright a los usuarios finales de las obras musicales (las audiencias); sin embargo, deben hacerse efectivas con los agentes que obtengan lucro con ellas, donde los agentes que imponen nuevos desafíos son las empresas proveedoras de Internet (ISP). Por otro lado, algunos músicos comienzan a explorar formas jurídicas alternativas que faciliten la difusión por medios digitales de la producción simbólica, como es el caso de Creative Commons.

De manera similar, el polo *prácticas sociales* designa percepciones ligadas a las prácticas de audiencias y productores que el marco jurídico intenta controlar. Las prácticas se articulan en el eje definido por la oposición *compra legal/piratería y usos libres*. Para los músicos la compra legal (la adquisición en términos tradicionales) de registros de sus obras tales como discos –o incluso partituras- si bien no

es considerada como algo negativo, no es el principal interés. Desde este punto de vista, el recurso de las audiencias al intercambio de archivos se percibe como un factor que favorece el fortalecimiento de audiencias (sobre todo en términos de asistencia a espectáculos en vivo, que es identificada como la principal fuente de ingresos de los músicos). Asimismo, varios de los músicos entrevistados declaran recurrir ellos mismos a la descarga de archivos y programas por medio de Internet.

Al remover las barreras de acceso a los bienes simbólicos, Internet es considerado como un factor de democratización; por ello –y como fue descrito anteriormente- algunos músicos deciden explorar formas de licenciamiento alternativas al copyright que permitan el acceso y uso libres de los usuarios de las producciones musicales.

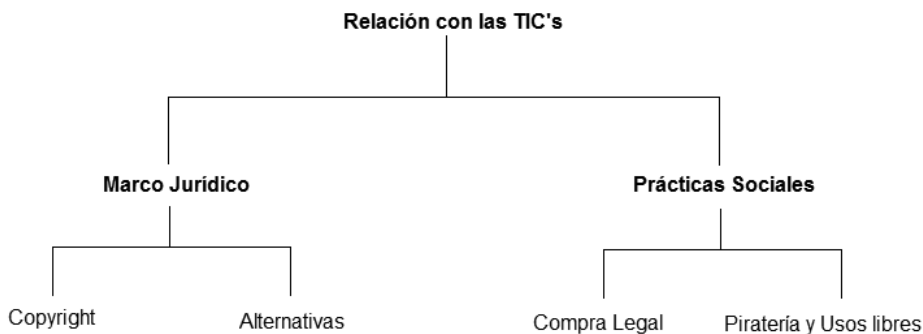


Figura 7. Estructura de la percepción de los miembros de la SCD en relación con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones.

II.8) *Percepción de la Función Mediadora de la SCD.*

En esta dimensión, los músicos abordan la posibilidad de considerar efectivamente a la SCD como una institución válida como mediadora en las relaciones entre los productores simbólicos y los distintos agentes del campo cultural. En este sentido, se intenta delimitar qué tipo de representatividad puede tener la SCD respecto de sus miembros, en tanto interlocutor válido que articula la acción

de un sujeto social, y si, además, esta representatividad puede extenderse a todos los músicos chilenos.

De manera similar a lo manifestado por los músicos en la tercera dimensión analizada, algunos miembros entrevistados perciben que la labor de la SCD va más allá de ser solamente una entidad de gestión de derechos de reproducción. Además de los elementos relacionados con el bienestar social de sus miembros, la acción de la SCD se extendería a la representatividad gremial de los músicos

“Que más allá de cumplir esa labor de gestión, la SCD también abarca algunos campos que tienen que ver con el tema gremial” (hombre, miembro activo)

En efecto, la gestión colectiva de los derechos es el referente mediante el cual los miembros entrevistados identifican a la SCD con los sindicatos. Mediante la gestión colectiva los músicos se encontrarían en un mejor escenario para ejercer sus derechos y establecer relaciones con otros agentes del campo cultural como las empresas ligadas a las industrias culturales. En este sentido, la SCD tendría similitudes con las distintas organizaciones gremiales a nivel mundial; sin embargo, existe la observación entre algunos entrevistados de que la SCD no es considerada siempre como un sindicato toda vez que se le denomina *empresa recaudadora*.

“La gente de repente para poder ejercer un derecho, en el caso de la música, se ejerce a través de la gestión colectiva... es como un sindicato cuando tiene que negociar con una gran empresa... un hombre no puede hacerlo, entonces se agrupan y en torno a eso... bueno, eso es una experiencia, no de la SCD... es una experiencia mundial. Nadie le dice a los mineros empresas recaudadoras, ni a la CUT” (hombre, miembro permanente)

“Yo creo que si no fuera por la gestión impecable que realiza, este momento sería muy duro para los músicos y no tendríamos además como cuidarnos de estos cerdos que intentan quitarnos todo” (hombre, miembro activo)

La representatividad de la SCD no sólo se manifestaría en las relaciones económicas entre los productores simbólicos y las industrias culturales, sino que también tendría una proyección política. En ella, la SCD canalizaría los intereses de los músicos hacia el sistema político, permitiéndoles incidir en el desarrollo del marco jurídico que regula el campo cultural nacional. Asimismo, a través de la SCD los músicos pueden establecer relaciones con otras asociaciones de pro-

ductores simbólicos en la defensa de sus intereses. En relación a esto, los músicos declaran tener una relación conflictiva con los agentes del sistema político, debido a iniciativas que son percibidas como negativas para los creadores.

“Aquí hay un malestar tremendo con algunos sectores políticos, también, con el gobierno por algunas indicaciones que se consideran lesivas. Hemos constituido una organización grande de todas las sociedades de gestión, no solamente los músicos, los actores, los escritores, los cineastas, todos... hay un malestar grande y la SCD lo canaliza” (hombre, miembro activo)

Estas funciones son tanto más importantes dado que existe el reconocimiento de que la SCD es la única institución musical que apoya efectivamente la labor de los músicos bajo la lógica gremial de los sindicatos.

“La Sociedad Chilena del Derecho de Autor es la entidad musical más importante que hay en Chile porque no existe otro sostén para el ejercicio musical, o sea, en Chile no hay sindicatos que tengan algún tipo de operatividad en torno a nada. Entonces, como en Chile no existe nada nosotros lo somos todo” (mujer, miembro permanente)

Debido a este carácter de excepción de la SCD, y a la debilidad de otros agentes de similares características, los miembros entrevistados declaran la necesidad de fortalecer estas instituciones. Para los músicos el agente que debiese asumir esta tarea sería el Estado, pero –y como pudo apreciarse en la dimensión 5- a través de estrategias que fortalezcan el sector sin establecer relaciones de asistencialismo.

“Yo creo que hay que proteger los sindicatos de artistas, hay que darles recursos, y el Estado debiera hacer eso también... o sea, tener un sector mucho más fuerte y menos asistencialista” (hombre, miembro permanente)

El carácter gremial de la SCD se refuerza con la idea entre algunos músicos de que la SCD tiene una incontestable representatividad derivada de la amplia cantidad de miembros. Además, la SCD estaría al servicio de los músicos por tener una relación de propiedad con la institución, otorgándole mayor legitimidad a las acciones de la misma.

“La SCD somos nosotros. Somos los artistas los dueños de la SCD. Tenemos abogados y técnicos que nos ayudan a desarrollar el trabajo que se hace aquí, pero somos nosotros; o sea, somos 6 mil socios que son lo músicos profesionales y emergentes de todo este país. Estamos todos, yo creo que más representativo que eso es imposible” (mujer, miembro activa)

“La SCD son los músicos organizados. Con gente que trabaja para nosotros como abogados, contables y secretarias: eso es la SCD” (hombre, miembro permanente)”

Sin embargo, no todos los músicos miembros de la SCD comparten esta visión de una representatividad y legitimidad absolutas de la institución. En efecto, las críticas a la idea de representatividad de la organización se basan en el reconocimiento de que, en rigor, la SCD no es un sindicato, sino una sociedad privada interesada en la recaudación de fondos. Desde este punto de vista, la SCD incurriría en prácticas de exclusión orientadas a privilegiar la generación de recursos por parte del artista que puedan efectivamente ser administrados por la organización; así, la SCD es percibida solamente como un segmento de los músicos, y es comparada con una logia. En consecuencia, no todos los músicos podrían ser parte de la SCD ni gozar de sus beneficios, lo que resta validez al argumento de la representatividad de los productores simbólicos que plantean algunos miembros entrevistados.

“Nosotros los músicos no tenemos un sindicato, tenemos sociedad, que de alguna manera también es excluyente porque sus socios pasan primero por un filtro, el Directorio, que finalmente hace un estudio de cuanto realmente es lo que tú como artista estás generando. Porque, finalmente, no es que quepan todos los artistas sino que solamente los que están generando derechos a partir de sus obras. En términos de lo social hay una red, es como logia, estar en la SCD es como ser miembro de los Búfalos Mojados⁶ porque hay músicos que están afuera, están marginados, entonces, es una masonería dentro de los músicos, es representativo solamente de un segmento”. (hombre, miembro activo)

“Puedes creerle 100% a la SCD en el discurso de la protección del derecho de autor, pero los beneficios no son para todos los músicos chilenos, sino solamente los miembros de la SCD y aquellos que trabajan para ella. Entonces, no puedes llegar

⁶ Asociación hermética ficticia de la afamada serie de animación televisiva “Los Picapiedras”.

y pretender que se trata de una organización popular que representa a todos los músicos chilenos”. (hombre, miembro activo)

Finalmente, algunos miembros discuten la capacidad de la SCD para canalizar los intereses políticos de los músicos, o al menos de algunos de ellos. La SCD se muestra inoperante para controlar ciertos usos políticos de las obras registradas, y para estos miembros no existe claridad respecto a si se trata efectivamente de una incapacidad derivada del marco jurídico o si se trata de medidas de cautela tomadas por la SCD para evitar conflictos con determinados sectores del sistema político nacional, lo que indica desconfianza respecto a los intereses declarados por la organización.

“Hace poco tiempo tuvimos un problema porque estaban ocupando nuestra música en campañas políticas sin nuestra autorización. Fuimos a la SCD a ver la posibilidad de demandarlos y nos dijeron que no se lograría mucho... y tú no sabes si te dicen eso porque no se puede o porque la SCD no quiere problemas con ciertos sectores políticos”. (hombre, miembro activo)

Las percepciones de los entrevistados pueden articularse en un eje definido por la oposición analítica *administración de derechos/representatividad política*.

Adminstración de Derechos

Función Económica
Relación con las
Industrias Culturales

Representación Política

Función Social
Relación con el Estado

Figura 8. Eje de percepción de la Función Mediadora de la SCD.

En el polo *administración de derechos* las percepciones de los miembros identifican a la SCD como un interlocutor válido para mediar las relaciones entre los productores simbólicos y las industrias culturales, cumpliendo una función de carácter económico por medio de su labor de recaudadores de los derechos de autor. Por otra parte, en el polo *representatividad política* se ubican las percepciones de los entrevistados que identifican una función gremial en la labor de la SCD,

la cual se liga con la idea de que la organización actúa como un sindicato de los músicos nacionales no sólo ante las industrias culturales, sino especialmente en relación con la defensa de los intereses de los miembros en el sistema político.

Cabe destacar que en la medida que los miembros entrevistados identifican la administración de derechos como factor para definir la función de la SCD se producen cambios en la percepción de la representatividad política de la institución. Esto es particularmente notorio en aquellos miembros que identifican prácticas de exclusión que afectan a los músicos que no generan los recursos económicos considerados necesarios por la SCD, situación que merma la legitimidad de la organización.

II.9) Modelo Accional (Actancial) de la Producción Simbólica en el contexto de la Globalización.

Sobre la base de las percepciones recogidas y analizadas, es posible elaborar un modelo analítico que articule y sintetice la información entregada por los entrevistados referente a la producción simbólica en el contexto del desarrollo de procesos de globalización. En la elaboración del modelo se intenta incorporar los principales agentes identificados por los músicos, relacionándolos a través de los procesos más significativos para el análisis.

El modelo se encuentra basado en uno de los métodos de análisis estructural desarrollados por Omar Aguilar⁷ -en base a una reformulación de Hiernaux de los planteamientos de Greimas y Propp- denominado modelo accional⁸.

El modelo accional es un recurso analítico en el cual los elementos se articulan en términos “narrativos” –esto es, generando una estructura dinámica, con historicidad-, donde un sujeto busca la consecución de un objeto a través de determinados medios (acciones, que pueden ir en términos positivos orientadas activamente al objeto, o en términos negativos evitando alcanzar el fin del sujeto. En tal proceso intervienen ayudantes, elementos que influyen en las acciones para la obtención del objeto. Tales elementos ayudantes a su vez son enviados por los destinadores⁹.

En el presente análisis realizaremos una adaptación del modelo accional –o actancial- para aprehender de una manera más totalizante el proceso de produc-

⁷ Aguilar, 2003 (b).

⁸ De acuerdo al profesor Aguilar, una traducción más directa (pero de mayor dificultad idiomática para el español) sería *actancial*. En el presente estudio usaremos ambas traducciones.

⁹ *Ibid*, 28-29.

ción simbólica en contextos de globalización. En este sentido, nuestro modelo debe dar cuenta de una gran diversidad de textos y percepciones obtenidas en el estudio, por lo que asumimos la dificultad de otorgar valoraciones positivas o negativas a los distintos elementos y procesos debido a la heterogeneidad de las visiones de los entrevistados. En efecto, un mismo proceso (como por ejemplo, la homogeneización que imponen las industrias culturales) es percibido de forma negativa por algunos miembros de la SCD (en términos de limitaciones a la diversidad y libertad creativa de los músicos) mientras que es identificado como un elemento positivo por otros (ya que facilitaría el proceso de creación al entregar herramientas de probado éxito para la creación).

El rol de sujeto en nuestro modelo es ocupado por los músicos, en tanto son ellos los agentes que encarnan en su labor los procesos de producción simbólica que son el centro de nuestro estudio. En correspondencia con ello, de manera paralela hemos situado a la SCD, ya que constituye un agente que canalizaría los intereses de los músicos. Sin embargo, no se encuentran identificados como un mismo elemento (en el modelo, músicos y SCD ocupan campos claramente separados) ya que no es posible afirmar que la institución tenga plena representatividad de los agentes encargados de la producción simbólica en el campo musical. Asimismo, la SCD figura en el esquema ocupando una posición de pasaje entre los músicos y la totalidad del modelo; esto dado que en gran medida la Sociedad Chilena del Derecho de Autor es percibida como un agente a través del cual sus miembros se relacionan con otros agentes del campo cultural.

El objeto en nuestro esquema son las audiencias. Habría que precisar que -más que las audiencias mismas- se trata de la relación entre músicos y audiencias, en términos de recepción de la producción simbólica. La recepción está caracterizada por procesos de heterogeneización y homogeneización tanto de las obras de los músicos así como del público que las consume. En este modelo, heterogeneización y homogeneización no consisten en acciones llevadas a cabo exclusivamente por los sujetos del esquema, ya que la relación entre productores simbólicos y las audiencias está mediada por la intervención de los ayudantes y sus destinatarios.

En el polo de la heterogeneización, el ayudante es la *política pública*, en tanto forma de intervención del destinatario *Estado*. Las percepciones de los entrevistados declaran que uno de los principales espacios de intervención heterogeneizante de la política pública es la educación, en tanto favorecería formación de audiencias diversas, desarrollo de gustos, y la recepción crítica de los mensajes que circulan en los medios de comunicación. Otro aspecto importante de la política pública es la posibilidad de fortalecer los espacios de contacto entre músicos y audiencias (financiamiento a la creación, salas, centros culturales) favoreciendo además la gestión local de estos espacios a manos de las mismas audiencias. Finalmente, en

tanto representación (parcial) de los músicos, los entrevistados reconocen como responsabilidad del Estado el fomento a la asociatividad de los productores simbólicos en organizaciones gremiales, a modo de sindicatos artísticos. El aspecto negativo de la acción de la política pública es el riesgo de establecer relaciones de asistencialismo entre los distintos agentes y el Estado, lo que puede llevar también a procesos de homogeneización derivados de las líneas de fomento que la política pública defina (como en el caso de los fondos concursables).

Por otra parte, en lo que respecta a la homogeneización, el ayudante es el *mercado* (en rigor, las orientaciones definidas exclusivamente con criterios de obtención de lucro), y el rol de destinatario es ocupado por las *industrias culturales*. Las industrias culturales establecerían tendencias homogeneizantes de las audiencias a través del control de los gustos del público, ya que estos son en gran medida definidos por la acción de los medios de comunicación. Asimismo, los sellos discográficos –al controlar los medios de producción de bienes simbólicos, como los registros musicales– imponen trabas al desarrollo de producciones musicales que se ubiquen fuera de los límites de las grandes tendencias a nivel global, las cuales tienen gran penetración entre las audiencias precisamente por la fuerza homogeneizante de los medios. Sin embargo, y como ya fue mencionado, algunos músicos consideran esta situación cómoda para el desarrollo de su labor, y les permitiría insertarse de manera exitosa en el mercado.

Un tema de importancia tiene que ver con el desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones, en particular la Internet. En efecto, algunas de las percepciones consideran que Internet permite establecer relaciones más directas con las audiencias, además de facilitar un mayor repertorio de símbolos con los cuales elaborar sus producciones, lo que la ubicaría en el polo de la heterogeneización. Sin embargo, los entrevistados también reconocen la penetración en la Red de relaciones de poder ligadas al control de los mecanismos de acceso a la misma. En este sentido, la Internet es percibida como la nueva industria cultural, lo que permitiría el desarrollo de nuevos procesos homogeneizantes una vez que el poder de la industria musical se reconfigure exitosamente en las redes digitales.

En resumen, el modelo propuesto rescata los principales procesos descritos por los entrevistados. En él, es posible caracterizar de manera general los espacios en los que se mueven las percepciones de las dimensiones abordadas a lo largo del presente análisis. En términos generales, para los músicos la producción simbólica se caracteriza por una relación con las audiencias que en un contexto de globalización se desarrolla en presencia de la tensión entre procesos de heterogeneización y homogeneización, los cuales son básicamente impulsados respectivamente por las políticas públicas estatales y las orientaciones lucrativas de las industrias

culturales. Frente a lo anterior, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor funge como uno de los principales agentes que permite la articulación de los músicos nacionales a estos procesos.

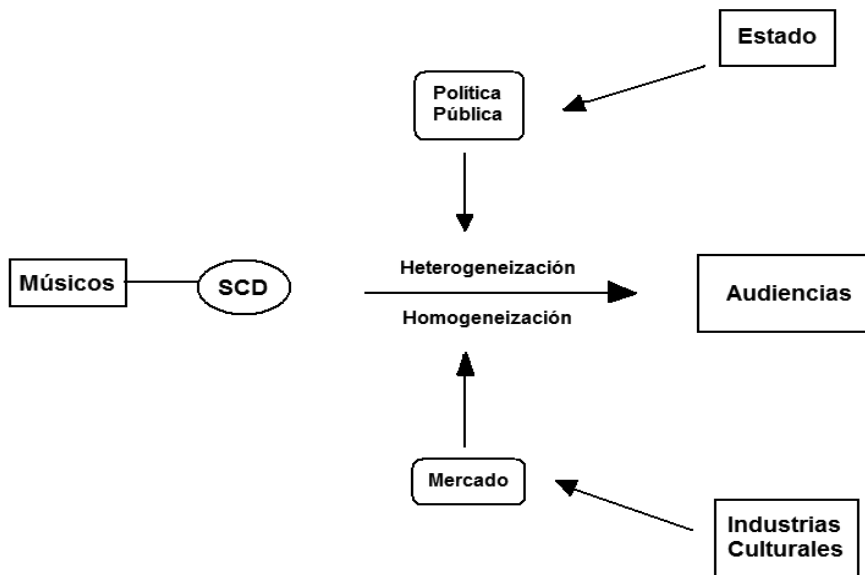


Figura 9. Modelo accional (actancial) de la Producción Simbólica en el contexto de la Globalización.

III. Conclusiones del Estudio.

Ya finalizado el análisis de la información recogida en terreno, estamos en condiciones de formular las principales conclusiones de la investigación desarrollada. Para ello, en primer lugar recurriremos a nuestras hipótesis de trabajo, para contrastarlas con los hallazgos del estudio. En segundo lugar, trataremos de articular los resultados del análisis con algunos elementos teóricos de importancia, explorando algunos desafíos de interés para los distintos agentes involucrados en la producción simbólica en contextos de globalización.

La primera hipótesis del estudio es la siguiente:

Los creadores identificarían en la labor de producción simbólica la interconexión entre procesos de significación y relaciones de poder

Esta hipótesis se orienta a encontrar en las percepciones de los entrevistados la identificación del ejercicio de violencia simbólica en todo acto de producción simbólica. En este sentido, las conclusiones son complejas: los músicos identifican en ciertas creaciones musicales la transmisión de mensajes que tienden a reproducir las relaciones de poder que existen en nuestra sociedad, generando en las audiencias una actitud pasiva, alienada y acrítica. Para los músicos este tipo de obras son las que tienen mayor figuración en los medios de comunicación, por lo que responden a la defensa de los intereses de los agentes en control de los mismos, reproduciendo en términos generales el sistema económico capitalista. Sin embargo, los entrevistados difícilmente identifican esta reproducción de relaciones de poder en sus propias obras, a pesar de que algunos de los músicos tienen un contacto fluido con los medios de comunicación. Los músicos privilegian para la interpretación de sus obras el rescate de mensajes contrahegemónicos, y perciben a la música popular como un espacio de denuncia del poder antes que de reproducción del mismo.

La segunda hipótesis está formulada de la siguiente manera:

Los creadores reconocerían una tensión dentro de la labor de producción simbólica en el contexto de globalización. Procesos de significación y relaciones de poder impuestas por el mercado en este sentido serían fuerzas en oposición

Esta hipótesis apunta a dilucidar si los músicos identifican en la producción simbólica determinados agentes como los impulsores de la reproducción de relaciones de poder, sobretudo si se encuentran relacionadas con el contacto a nivel

global entre diversos agentes y la posible imposición de tendencias globales que no respeten las particularidades locales. En relación a ello, los músicos identifican a las industrias culturales como los agentes que ejercen relaciones de poder caracterizadas por la orientación de las industrias a la obtención de lucro que afectan la producción simbólica, la que en sí misma –como en la hipótesis anterior– tiene mayormente un carácter contrahegemónico. Sin embargo, no establecen mayores relaciones profundas entre las imposiciones de las industrias culturales y la introducción de tendencias globales (salvo en el período histórico de la década de 1960, en la que cierto sector de músicos locales canta en inglés). Parece ser que para los músicos la adopción de estilos musicales extranjeros no implica necesariamente la imposición de relaciones de poder simbólico; al contrario, es la base para la reconfiguración y desarrollo de la diversidad de los repertorios locales (*rock chileno*, *hip-hop chileno*, etcétera). En relación directa con el tema de la globalización, los músicos consideran que en lugar de imponer determinadas tendencias musicales, lo que sucede es más bien un rescate de lo local que permite la inserción en los circuitos globales.

La tercera hipótesis es la siguiente:

Dada esta tensión entre procesos de significación y relaciones de poder, los creadores (en tanto representantes de las identidades locales que aportan el sustrato simbólico a sus creaciones) percibirían sus relaciones con la industria cultural desde una perspectiva de subordinación. Vale decir, el proceso de creación se percibiría como negativamente limitado por las imposiciones de la industria cultural. En este sentido, el mercado y el consumo como lógicas de constitución de lo cultural en la región serían percibidos como algo negativo

En relación a esta hipótesis, los entrevistados reconocen su propia producción simbólica como un espacio contrahegemónico en oposición a la reproducción de relaciones de poder simbólico reproducidas por ciertos géneros musicales. Las relaciones de poder serían impuestas por las industrias culturales que ponen en circulación obras musicales en que legitiman el *status quo* del capitalismo. Ahora bien, en sus relaciones con la industria cultural (ya sean los sellos, productoras de eventos o medios de comunicación), los músicos perciben los efectos de relaciones de poder tanto en el ámbito creativo (limitando la circulación de obras de géneros poco rentables o con mensajes demasiado críticos, homogeneizando audiencias y producciones) así como en el laboral (a través de una lógica de trabajo intensiva y agotadora). De manera especial, los entrevistados declaran que este tipo de imposiciones no sólo se encuentra en las industrias culturales, sino también en

el Estado. El riesgo de tratar de escapar de esta lógica impuesta por estos agentes puede ser la exclusión del campo cultural a posiciones marginales. Finalmente, el mercado y el consumo como lógicas de constitución del campo cultural –según lo discutido en la sección teórica del documento en base a los planteamientos de Brunner¹⁰– son percibidos de manera distinta: si bien el mercado como principio de orientación exclusivo del campo cultural es considerado un elemento negativo, el consumo es percibido en cierta medida como la forma de acceso natural de las audiencias a las producciones de los entrevistados.

En este punto es interesante retomar el tema de los límites del concepto de producción simbólica, relacionados con su posible eficacia como dispositivo ideológico que legitima la mercantilización de las actividades simbólicas. De momento, es posible advertir que si bien los entrevistados reconocen al mercado como un espacio adecuado para establecer relaciones con las audiencias (lo que puede leerse como la búsqueda de formas de profesionalización de la actividad musical), no existe en las percepciones estudiadas la legitimación de las orientaciones mercantiles como estrategia válida para desenvolverse en el campo musical. Al contrario, existe la percepción de la condición subordinada de la labor del músico, el cual es visto como sometido a relaciones de explotación por parte de las industrias culturales y el Estado, agentes que se valen de la precarización del trabajo musical como herramienta de anclaje para mantener inmovilizados a los productores en su posición subalterna. Sin embargo, la homogeneización del trabajo musical operada por estos agentes puede descansar en una legitimidad *impuesta desde arriba* para una *producción simbólica orientada al entretenimiento acrítico*, toda vez que los mensajes musicales y líricos son filtrados antes de su circulación en el mercado de bienes simbólicos.

La última hipótesis de nuestro estudio es la siguiente:

Los creadores perciben a la SCD como una institución legítima que articula eficientemente sus intereses como grupo social (en el escenario crecientemente global de la producción simbólica) con las presiones impuestas por la lógica del mercado.

En relación a la legitimidad de la SCD, las opiniones de los miembros entrevistados son divergentes. Para algunos miembros la SCD consiste en la principal y más representativa organización del campo musical nacional, articulando los intereses de los músicos y otorgándoles el piso institucional para canalizar la ac-

¹⁰ Brunner, 2005.

ción de los creadores en tanto grupo social frente a otros agentes del campo cultural. Sin embargo, para otros miembros, la SCD también se orienta a partir de una racionalidad económica, estableciendo filtros que marginan a un sector de los músicos nacionales; y para algunos de los entrevistados también parece ceder a determinantes políticos con el fin de evitar conflictos. La producción simbólica, al igual que con el Estado y las industrias culturales, parece operar en su reducción economicista toda vez que la SCD privilegia la recaudación económica por sobre sus potencialidades de canalización de los intereses políticos de sus miembros. En este caso, la institución se autonomiza y busca su propia reproducción en términos político-económicos, relegando los procesos de significación musical a un segundo plano.

Existen, por lo demás, algunas consideraciones finales que conviene explorar en relación a los hallazgos del análisis realizado, las que tienen que ver con los aportes de los mismos a la discusión teórica que fundamenta el presente estudio.

Un punto de gran interés tiene que ver con los alcances del concepto de *popular*. En relación a ello, cabe destacar que la definición de música popular que utilizan los músicos se define en términos de oposición estructural en relación a la música *elitista*. Esta idea refuerza el potencial de reflejo y denuncia política de la música popular, ya que es interpretable como una oposición –al menos en términos analíticos– al espacio hegemónico constituido por la elite que concentra el poder¹¹. En este sentido, un estilo musical como el *hip-hop* se encuentra en directa oposición con la música *docta*, representan realidades sociales distintas y, muchas veces, intereses divergentes.

En este sentido, se abren interesantes desafíos relacionados con la dilucidación de los espacios musicales populares que se abren a partir de la apropiación y síntesis de los repertorios musicales locales y globales por los músicos, o por una parte de ellos que aspira a constituirse como un sujeto que en términos relacionales puede identificarse como popular. Un ejemplo de ello es el músico que declara utilizar en sus obras tanto el *hip-hop* así como la tradición musical latinoamericana. Si bien no tiene mayor sentido elaborar un inventario de los elementos que definen la identidad musical latinoamericana (puesto que las identidades más que un elemento, son un proceso histórico sin origen determinado), es ilustrativo observar la síntesis, lo que permite a algunos músicos declarar acertadamente que con el tiempo, la apropiación local de repertorios de símbolos produce una nueva configuración cultural que bien puede llamarse *local* (es el caso de la entrevistada que habla de *rock chileno*, *reggae chileno*, etcétera).

De esta manera, y retomando lo planteado en la discusión teórica en rela-

¹¹ Hall, 1984; Gramsci, 2004.

ción a los conceptos de *hibridación* y *mestizaje* (tomados de García Canclini¹² y Gruzinski¹³, respectivamente), los músicos –en su calidad de productores simbólicos– cumplen el rol de *mediadores culturales*, al establecer nexos entre los sistemas simbólicos de sociedades a veces radicalmente distintas, generando obras de naturaleza ineludiblemente híbrida.

Asimismo, el par conceptual *homogeneización/heterogeneización* ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de nuestro estudio. En efecto, existen dificultades en el desarrollo de alternativas musicales frente a la imposición de determinadas tendencias por las industrias (homogeneizando la producción musical)¹⁴, donde el control de los medios de producción de bienes simbólicos les otorga el privilegio de negarse a grabar o distribuir ciertos repertorios, lo que encarece la producción de los mismos –cuando se logran producir– debido a sus mayores riesgos en términos de penetración en el mercado, dándole a cierto tipo de obras el carácter de elitista. Esto, naturalmente, tiene una correspondencia con el efecto que las industrias generan en las audiencias por medio del control de la difusión, y por ello, de los gustos del público (generando lo que Appadurai¹⁵ denomina *fetichismo del consumidor*, vale decir, la imposición de un modelo de consumo ideal). En este sentido, estamos frente a uno de los espacios donde mejor se pueden observar las relaciones de poder simbólico, toda vez que los repertorios estandarizados responden a tendencias construidas por las industrias culturales a nivel global, desdeñando y relegando a espacios marginales-elitistas las manifestaciones musicales locales.

Cabe destacar, de todas formas, que si bien en el presente estudio los entrevistados no reconocen directamente imposiciones de repertorios como una característica específicamente ligada a la globalización, esto no inhabilita la permanente tensión entre la homogeneización y la heterogeneización. Recordemos lo planteado por Appadurai al respecto: existe una *dinámica de escala* en las relaciones entre lo homogéneo y lo heterogéneo, sus fricciones se encuentran no sólo entre los grandes polos de lo local y lo global, sino que también aparecen dentro de las definiciones de lo local. En ese sentido, los músicos apuestan a una rápida apropiación y resignificación a nivel local de los repertorios simbólicos que la globalización pone a su alcance, posicionándolos en la condición de mediadores simbólicos ya descrita y posibilitando su inserción en espacios globales.

Otro tema interesante tiene relación con el papel del Estado. Respecto a la la-

¹² García Canclini, 2001.

¹³ Gruzinski, 2000.

¹⁴ Busquet, 2003.

¹⁵ Appadurai, 2001.

bor estatal los músicos solicitan más recursos, mayor equidad en la distribución de los mismos, pero a la vez un menor asistencialismo. Se aspira a superar las barreras burocráticas para asegurar un mayor acceso a los recursos, y una actitud menos paternalista que favorezca la iniciativa privada pero sobretodo la de la sociedad civil en la generación y gestión de recursos e instancias de participación y toma de decisiones. El Estado chileno debe asumir los desafíos que las nuevas circunstancias sociales han planteado (en especial con respecto a las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones), desde una perspectiva que surja de los usos sociales antes que de definiciones que –para los músicos- son en gran medida obsoletas. Asimismo, los músicos ven en el Estado un actor privilegiado en términos institucionales para la inserción en circuitos globales de la producción simbólica local. En un contexto (como el descrito hace ya un buen tiempo por Castells¹⁶ y Garretón¹⁷) donde el poder de intervención y la legitimidad de los Estados Nacionales se ve disputada por los cambios tecnológicos y la emergencia de poderes transnacionales que escapan a las formas de regulación tradicionales, sería interesante explorar qué tipo de alianzas transnacionales se han establecido y pueden seguir celebrándose entre los Estados Nacionales y los productores locales para contrarrestar las tendencias homogeneizantes que impone la industria cultural.

Por otra parte, es cierto que el presente estudio se ha enfocado intencionalmente hacia el área de la producción simbólica. Sin embargo, esto no significa que deba ignorarse a los receptores finales tanto de los mensajes así como de los bienes simbólicos producidos. En efecto, un tema fundamental en el análisis ha sido la percepción de los músicos respecto a las audiencias. La visión de los entrevistados respecto de las audiencias no es demasiado entusiasta, pues consideran que el público depende demasiado de las industrias culturales para la formación de sus gustos. Para los músicos que participaron del presente estudio, una de las vías para solucionar esta situación es el fortalecimiento de las audiencias por medio de políticas públicas de educación que entreguen las competencias interpretativas a los públicos que le permitan aprehender la diversidad de manifestaciones simbólicas de nuestra sociedad. En este sentido, podemos afirmar que las audiencias locales se encuentran en la *disyuntiva entre el mercado y la educación*. Hoy, en el primer trimestre del año 2009 y en plena crisis económica, nuestras carteleras se encuentran llenas de espectáculos musicales extranjeros donde el costo de algunas entradas supera con creces el salario mínimo en nuestro país. ¿Serán nuestras

¹⁶ Castells, 1999.

¹⁷ Garretón, 2000.

audiencias capaces de equilibrar el desarrollo económico y el cultural, articulando gustos tanto locales como globales?.

En relación al desarrollo de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, si bien no existe un consenso respecto a las denominaciones que tienen las distintas prácticas relacionadas con el intercambio y descargas de contenido a través de Internet (*piratería* se usa indistintamente para indicar tanto la descarga por parte de un usuario con fines particulares así como la actividad de lucrar con los mismos bienes), existe una valoración distinta para estas actividades: hay una percepción negativa del lucro obtenido por medio del intercambio de contenidos, aplicable a las copias piratas de soportes físicos (como discos compactos copiados y vendidos en las calles) y extensible a los proveedores de Internet, que obtienen beneficios económicos al facilitar las redes para el intercambio. Por otro lado, el intercambio entre usuarios es visto como positivo en la medida que favorece la asistencia a los espectáculos en vivo de los artistas locales, y contribuye a enriquecer el acervo cultural de la sociedad; de hecho, algunos miembros reconocieron que cuentan con copias ‘informales’ tanto de música así como de programas informáticos ligados a su labor como artistas.

Los planteamientos de Lévy¹⁸ y Lessig¹⁹ aquí son de gran importancia para instalar la necesidad de modificar las concepciones éticas y el marco jurídico vigente –tanto en el Estado, en las industrias culturales y en la SCD– para dar cuenta de los cambios sociales que produce la tecnología, y de esta forma evitar poner freno al desarrollo cultural de nuestras sociedades en la búsqueda de beneficios económicos. Lessig cree en la posibilidad de articular ambos tipos de desarrollo al alero de las transformaciones tecnológicas. Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones: para los músicos no existe la idea de que la descarga para el usuario sea una actividad gratuita, ya que para ellos existe un pago realizado al proveedor de Internet. En efecto, existe la percepción de que de existir una violación de los derechos de los creadores, no correspondería a los usuarios, sino que a las empresas que controlan el acceso a Internet. El tema central aquí tiene que ver con las formas de propiedad en la sociedad de la información: Terranova²⁰ nos recuerda que detrás de la aparente horizontalidad de Internet existen prácticas de expropiación del plusvalor de los músicos, ejercidas no por el usuario (el cual muchas veces es también una víctima de ellas), sino que por empresas que adaptan su modelo de negocios al espacio virtual. Efectivamente, *Internet es la nueva industria cultural*, con los beneficios y dificultades que tal característica conlleva.

¹⁸ Lévy, 2004.

¹⁹ Lessig, 2004.

²⁰ Terranova, 2000.

Lo importante, en términos de relaciones de poder, es la superación de lo que Appadurai llama *fetichismo de la producción*, el enmascaramiento de la existencia y concentración de un capital de carácter translocal, que ha encontrado un nuevo nicho en la Red.

El último tema relevante tiene que ver con los desafíos para la SCD en relación a las percepciones analizadas en el estudio. Los músicos reconocen la gestión impecable de la SCD en el ámbito de la recaudación de los derechos de autor, algunos dándose por satisfechos con ello. No obstante, muchos miembros consideran que la SCD cumple un importante rol en el bienestar de los músicos a lo largo de su carrera, facilitándoles el acceso a salud, previsión, oportunidades laborales, préstamos financieros, etcétera. En virtud de lo anterior –y como se ha comentado anteriormente–, algunos de los entrevistados consideran que la SCD cumple una importante función de carácter gremial, ya que actúa como interlocutor válido a nivel económico con las industrias culturales, y también a nivel político al posicionar los intereses de los miembros en relación con el Estado. Desde este punto de vista, la SCD es, como planteamos al comienzo del estudio y en la propuesta de modelo accional para el análisis, una verdadera *bisagra institucional* que media en las relaciones entre los músicos y los distintos agentes y procesos del campo musical nacional.

Sin embargo, la legitimidad de la SCD es cuestionada por los entrevistados por la existencia de prácticas de exclusión en relación al reclutamiento de miembros, y por la aparente parcialidad con la que enfrenta ciertos conflictos de carácter político; esto permite pensar que la SCD no es una emanación de los músicos nacionales, sino una institución con amplio margen de autonomía y con una agenda política propia donde la apelación a los músicos nacionales es un recurso de justificación de su existencia pero no un interés real. En consecuencia, los desafíos de la SCD tienen que ver con hacer transparente sus lineamientos políticos (de haber alguno) y generar canales más eficientes de información y participación de los miembros.

Otro desafío tiene que ver con la forma en que logra asegurar la representatividad de los músicos en tanto grupo social, vale decir, cómo genera estrategias de incorporación y gestión donde la maximización de ganancias probablemente no sea el criterio más gravitante para la selección de nuevos miembros. Lograrlo ampliaría las bases que garantizan la legitimidad interna de la institución para posicionarse como interlocutor político válido, otorgándole además un mayor peso en las relaciones con otros agentes. Lo interesante es que, de llevarse a cabo exitosamente medidas orientadas a enfrentar estos desafíos, es bastante probable que la SCD deje de ser una sociedad dedicada a la recaudación y pase a constituirse como una organización gremial en términos más tradicionales, como la Cen-

tral Unitaria de Trabajadores. ¿Cómo lograr una representatividad incontestable de los músicos sin perder la eficiencia en la gestión y manteniendo la flexibilidad necesaria como para adaptarse a las aceleradas transformaciones que plantea la globalización? Tal es la pregunta que queda abierta a futuras investigaciones y para el desarrollo de planes y estrategias en la misma Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Para concluir el estudio, es pertinente recordar que el fortalecimiento de la dimensión cultural de las sociedades constituye un factor fundamental para el desarrollo de las mismas. Desde este punto de vista, la cultura no es un elemento abstracto e inasible, y su estudio e intervención exige el conocimiento de los cruces entre cultura, política y economía, dibujando un espacio social en el que agentes reales se desenvuelven. Creemos necesario el equilibrio entre los distintos agentes del campo cultural nacional, lo que implica el develamiento de las relaciones de poder que se producen y reproducen en el desarrollo histórico de los contactos entre los actores involucrados. En el escenario contemporáneo de nuestras sociedades, marcado por procesos de globalización que transforman aceleradamente las estructuras, significados y prácticas de los distintos campos de nuestra sociedad, es nuestro desafío el reconocer los obstáculos y potencialidades que traen los cambios sociales que experimentamos, con el fin de tomar las riendas de los mismos y orientarlos para beneficio, ¿por qué no decirlo?, de la humanidad. Esperamos que el presente estudio constituya un aporte a favor de ese proyecto.

ANEXO METODOLÓGICO

I. Universo y Diseño Muestral.

El universo de nuestra investigación corresponde a todos los autores, creadores y artistas miembros (en todas las formas institucionalmente posibles) de la Sociedad Chilena de Derechos de Autor.

Cabe destacar que en lo que concierne a los estudios cualitativos no existen cánones preestablecidos ni reglas fijas que determinen el tamaño muestral, pues el diseño de la muestra se realiza en estos tipos de investigaciones de acuerdo a los requerimientos de las técnicas de recolección de datos para así asegurar no una representación en términos estadísticos, sino que más bien estructurales (en tanto no se busca conocer la extensión de variables en una población, sino que conocer las relaciones sociales pertinentes al estudio). Interesa de este modo que la cantidad de individuos sometidos a las técnicas de recolección de datos se corresponda con la capacidad que tengan éstas de recopilar información, de manera de incluir más individuos relacionados con las áreas que más interesan o que presenten mayores problemas para la técnica utilizada.

Asimismo, para la mayoría de los autores la validez y la significación de los resultados de la investigación cualitativa responde fundamentalmente a criterios amplios de verosimilitud, credibilidad, validez externa y relevancia¹, y no a criterios estadísticos (valorando más las capacidades analíticas del investigador que el tamaño muestral). En este sentido, la utilidad de la investigación cualitativa se halla más en la exploración de los diversos discursos sociales que en la capacidad de inferencia hacia la población; recordemos que el objetivo de la investigación cualitativa se centra en la "...riqueza, profundidad y calidad de la información, y no la cantidad, y estandarización"². En consecuencia, se tratará de una muestra no probabilística, donde la elección de los sujetos no se basa en la igual probabilidad estadística de ser escogidos, sino que en las decisiones del investigador.

Sin embargo, creemos necesaria la explicitación de los criterios con los cuales se pretende robustecer la validez del análisis. Esto se hará mediante los procesos de triangulación en dos niveles: primero, a nivel de las técnicas de recolección de la información (mediante la aplicación de dos técnicas cuyos resultados se complementan: el grupo de discusión –que apunta a discursos sociales– y las entrevistas en profundidad –que apuntan a discursos y prácticas individuales); y segundo, a nivel de análisis de la información (mediante la comparación de los discursos públicos y privados de los participantes de la investigación).

Para estos fines, el tamaño muestral será fijado en un mínimo de 15 personas

¹ Shaw, 2003.

² Hernández Sampieri, *op cit*: 232.

de ambos sexos (7 hombres y 8 mujeres, modificable de acuerdo a la distribución general de los miembros de la SCD de acuerdo a la variable sexo), y se realizará la selección de los individuos de acuerdo a un muestreo de criterio (sujetos-tipo), donde el principio de selección estará dado por el tipo de afiliación que presenten en la SCD. En este caso, la muestra se distribuirá en 5 socios adherentes (aquellos que han entregado la administración de los derechos de autor de sus creaciones a la SCD, el socio adherente es la más básica forma de afiliación a la Sociedad), 5 socios activos (aquellos que han sido aceptados como adherentes y que garantizan un determinado ingreso por concepto de derechos de autor en el período de dos años), y finalmente 5 socios permanentes (aquellos que llevan más de 15 años como socios de la SCD).

II. Técnica de recolección de datos

La técnica de recolección de datos seleccionada para esta investigación fue, en concordancia con los objetivos del estudio, la Entrevista en Profundidad. Esta técnica consiste en un proceso comunicativo mediante el cual el investigador extrae información de una persona, que corresponde al conjunto de representaciones asociadas a las vivencias del sujeto, que ha sido experimentada y absorbida por éste y que será proporcionada con una orientación e interpretación significativa de la experiencia³. Además, permite acercarse a la subjetividad directa del entrevistado para reconocer saberes sociales discursivos que se han conformado en la práctica misma y no mediada de los sujetos protagonistas de la acción. Sin embargo, no se trata sencillamente de una subjetividad individual en la que el discurso sea sólo una actualización lingüística de la conciencia del entrevistado, más bien hablamos de "...un yo especular o directamente social que aparece como un proceso en el que el individuo se experimenta a sí mismo como tal, no directamente, sino que en función del otro generalizado, es decir, desde el conjunto de puntos de vistas particulares de otros individuos miembros del mismo grupo"⁴.

La importancia que presenta la utilización de esta técnica radica en una perspectiva que permite integrar en el discurso el lugar de las prácticas ("el decir del hacer"). De esta manera accedemos a la forma en que actúan los diversos sujetos y las correspondencias que ellos identifican entre el sistema de representaciones sociales y sus prácticas individuales. Asimismo, ésta es una técnica basada en un principio de interacción comunicativa específica y parcialmente controlada⁵ en el que el entrevistado construye arquetípicamente una imagen de su personalidad, sobre la base de materiales biográficos y proyectivos seleccionados en torno a representaciones sociales personalizadas propias del sujeto. En este sentido, el discurso de la entrevista remite a estereotipos en la medida que el discurso individual del sujeto se orienta hacia la construcción del sentido social de la conducta individual, en relación a determinadas concepciones del rol social del sujeto (en este caso, el rol social del creador).

³ Alonso, 1999.

⁴ Alonso, *op cit*: 226.

⁵ En la práctica la entrevista en profundidad indaga un discurso principalmente formulado por el entrevistado, pero que (y a diferencia con el grupo de discusión) comprende también las interpretaciones del investigador, donde ambas subjetividades se encuentran por el contexto social determinado a estudiar.

La entrevista en profundidad facilita la indagación de temas relevantes que en nuestra investigación fundamentalmente tienen que ver con las prácticas y las representaciones del rol social del creador en la sociedad actual en el contexto de la globalización.

III. Construcción del Instrumento.

Sobre la base de los conceptos trabajados en el marco teórico de la investigación, que giran en torno a la dupla de conceptos Producción Simbólica y Globalización, es posible identificar las dimensiones y subdimensiones a partir de las cuales se estructuraran las preguntas que componen el instrumento a utilizar en las entrevistas en profundidad.

En primer lugar, agruparemos de manera diferenciada las dimensiones a partir del concepto de Producción Simbólica y por otro lado el de Globalización. Debemos observar, que tales conceptos se encontrarán necesariamente relacionados en ambas dimensiones, y que como temática transversal se encontrará constantemente la referencia a la SCD.

1.- Producción Simbólica

- Temáticas y herramientas trabajadas en la producción simbólica: Corresponde a las temáticas y herramientas formales que de diversas formas abordan los creadores en su labor. Sus subdimensiones son:
 - Temáticas y herramientas líricas.
 - Temáticas y herramientas musicales.
- Relaciones de poder simbólico en la producción artística: Corresponde a la percepción de los creadores respecto a las correspondencias entre las temáticas y herramientas formales de su oficio con orientaciones locales o de carácter global, y de cómo estas pueden responder a imposiciones simbólicas del mercado o la industria discográfica. Sus subdimensiones son:
 - Orientaciones locales.
 - Orientaciones globales.
 - Dependencias e independencias simbólicas (heterogeneización u homogeneización de valores).
- Función de la SCD en la producción simbólica especializada: Corresponde a la percepción que poseen los creadores respecto a la labor de la SCD en relación directa al desempeño de la producción simbólica. Fundamentalmente se apunta aquí a reconocer una concepción de la SCD desde una lectura orientada al campo cultural local, amparando la labor creativa (capacidad de formación, trabajo o servicios) en beneficio del artista. Sus subdimensiones son:

- Función laboral (generación de ingresos, derechos de autor o posibilidades de trabajo).
- Función formativa (educación artística).
- Función servicios sociales (salud, previsión, etc).
- Problemas y desafíos de la función de la SCD.

2.- *Globalización*

- Relación con la industria cultural: Corresponde a las relaciones que sostienen los creadores con la industria cultural y el mercado, tanto como canales de inserción en el campo cultural nacional y mundial así como fuentes de imposiciones y límites a la producción misma; desde un punto de vista simbólico pero también laboral. Sus subdimensiones son:
 - Dependencias o independencias simbólicas (imposición de géneros, temáticas o herramientas formales).
 - Dependencias o independencias laborales (imposiciones de ventas, presentaciones, publicidad, relaciones laborales).
- Relación con el Estado: Corresponde a las relaciones que sostienen los creadores con la institucionalidad del Estado. Sus subdimensiones son:
 - Legislación Cultural
 - Fuentes estatales de financiamiento.
 - Incentivo a la inserción en el campo cultural nacional e internacional.
- Relación con las audiencias: Corresponde a la relación de la producción simbólica con sus audiencias en términos de consumo a través de un mercado cultural, y la posibilidad de una democratización en el acceso a la cultura. Sus subdimensiones son:
 - Acceso y participación a través del mercado, o alternativas.
 - Relación Estado/Audiencias (sistema educativo, festivales culturales).
 - Relación Industria Cultural/Audiencias (precios, homogeneización de la oferta).
- Relaciones con las Tecnologías de la Información y la Comunicación: Tiene relación con el efecto en la producción simbólica de las TICs. Sus subdimensiones son:

-
- Internet como plataforma de producción y difusión.
 - Derechos de Autor y Piratería.
 - Función mediadora de la SCD. Tiene relación con la forma en la que la SCD abre su campo de acción para mediar entre los productores simbólicos, e incluso representarlos corporativamente, y los diversos agentes del campo cultural nacional e internacional.
 - Función de la SCD respecto a las industrias culturales.
 - Función de la SCD respecto a la labor estatal.
 - Función de la SCD respecto a las audiencias.
 - Función general de la SCD como interlocutor.

IV. Instrumento.

Dimensiones	Subdimensiones	Preguntas
I. Temáticas y herramientas trabajadas en la producción	a. Temáticas y herramientas líricas.	1.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas privilegias tú al momento de escribir la letra de una canción?
		2.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas crees que se privilegian actualmente en Chile al momento de escribir la letra de una canción?
	b. Temáticas y herramientas musicales.	3.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas privilegias tú al momento de componer música?
		4.- ¿Qué tipo de temáticas y herramientas crees que se privilegian actualmente en Chile al momento de componer música?
II. Relaciones de Poder Simbólico en la producción artística	a. Orientaciones locales.	5.- ¿Cómo piensas tu creación en términos de su correspondencia con la cultura local?
	b. Orientaciones globales	6.- ¿Cómo piensas tu creación en términos de su relación con culturas extranjeras, o más globalizadas?
	c. Dependencias e independencias simbólicas.	7.-¿Crees que tu creación guarda alguna relación con el contenido que se distribuye por los medios, o se plantea como alternativa a ellos?
		8.- ¿Cuál sería tu diagnóstico respecto al escenario actual de la producción musical respecto a la relación con lo local, lo global, y la influencia de los medios?

III. Función de la SCD en la producción simbólica especializada.	a. Función laboral.	9.- ¿Qué rol le otorgas a la SCD en el desempeño profesional de los músicos?
		10.- ¿En qué aspectos destaca la SCD como generador de ingresos para los músicos?
	b. Función formativa.	11.- ¿Cuál crees tú es la importancia de la SCD en términos de formación y perfeccionamiento de músicos?
	c. Función servicios sociales.	12.- ¿Qué rol crees tú que cumple la SCD respecto al apoyo en términos de servicios sociales a los músicos?
d. Problemas y desafíos de la función de la SCD.		13.- ¿Crees que existen desequilibrios en la distribución y acceso de los diversos socios a los beneficios que administra la SCD?
		14.- ¿Qué desafíos identificas en la función de la SCD respecto al apoyo de la labor de los músicos?
IV. Relación con la industria cultural.	a. Dependencias o independencias simbólicas.	15.- ¿Qué tipo de condiciones a la creación en términos de herramientas y contenidos impone la industria cultural ligada a la música?
	b. Dependencias o independencias laborales.	16.- ¿Qué tipo de condiciones en el ejercicio de la labor de músico (fuera del proceso creativo) impone la industria cultural ligada a la música?
		17.- ¿Qué beneficios y dificultades -económicos o de otra índole- identificas en las relaciones entre los músicos y las industrias culturales ligadas a la música?

V. Relación con el Estado	a. Legislación Cultural	18.- ¿Cuál es tu percepción respecto al marco jurídico que regula el proceso de producción musical, desde la creación a su consumo por la audiencia?
	b. Fuentes de financiamiento.	19.- ¿Qué opinas de la labor del Estado como fuente de financiamiento -por medio de fondos- para la producción musical?
		20.- ¿Qué dificultades, desequilibrios y desafíos identificas en el financiamiento estatal?
	c. Incentivo a la inserción en el campo cultural nacional e internacional.	21.- ¿Crees que la labor estatal permite la constitución de un campo musical nacional estable?
		22.- ¿Crees que la labor estatal permite la incorporación de los músicos chilenos en el escenario internacional?
	VI. Relación con las audiencias	a. Acceso y participación.
24.- ¿Qué formas alternativas crees posibles para el acceso y participación de las audiencias con la creación musical?		
b. Relación Estado/ Audiencias.		25.- ¿Cómo concibes la labor del Estado en la formación de audiencias, tanto a nivel educativo como a nivel de acceso al consumo?
c. Relación Industria Cultural/ Audiencias		26.- ¿Cómo calificarías los precios de los productos musicales que vende la industria?
		27.- ¿Crees que la industria cultural favorece el desarrollo de una audiencia diversa y tolerante?

VII. Relaciones con las TICs.	a. Internet como plataforma de producción y difusión.	28.- ¿Qué beneficios o dificultades comporta internet al momento de producir y difundir la producción musical?
	b. Derechos de autor y piratería.	29.- ¿Cuál es tu percepción respecto a la piratería en el marco de los Derechos de Autor?
VIII. Función mediadora de la SCD.	a. Función de la SCD respecto a las industrias culturales.	30.- ¿Qué beneficios y dificultades conlleva la gestión colectiva de los derechos de autor a través de la SCD?
	b. Función de la SCD respecto a la labor estatal	31.- ¿Crees que la SCD se alinea más respecto a los músicos o respecto a la labor estatal?
	c. Función de la SCD respecto de las audiencias	32.- ¿Cómo calificarías la relación de la SCD con las audiencias? ¿es una relación positiva y favorable para los músicos?
	d. Función general de la SCD como interlocutor.	33.- ¿Crees que la SCD sea un interlocutor válido de los intereses de los músicos frente a las instancias estatales, empresariales y de la sociedad civil, manejando conflictos o articulando estrategias conjuntas?

Bibliografía

- Aguilar, Omar. “Campo y sistema en la teoría sociológica”. En *Revista de Sociología* N° 17. Santiago: Universidad de Chile, 2003 (a).
- _____. *Manual de análisis estructural de contenido*. Santiago: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile; 2003 (b).
- Alonso, Luis. “Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa”. En Delgado, Juan Manuel y Juan Gutiérrez. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- Appadurai, Arjun. *La Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.
- Arendt, Hannah. “Martín Heidegger, octogenario” en *Revista de Occidente*, n° 84. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 1988.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003
- Bauman, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Borja, Jordi; Castells, Manuel. *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Editorial Taurus, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual –itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

- _____. *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Editorial Desclee de Brouwer, S.A, 2000 (a).
- _____. *¿Qué significa hablar?*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- _____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- _____. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Madrid: Editorial Grijalbo, 1995.
- _____. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: UBA/Eudeba, 2000 (b).
- Brunner, José Joaquín. *Con ojos desapasionados (Ensayo sobre la cultura y el mercado)*. 2005. (Versión digital en www.brunner.cl).
- Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago: FLACSO, 1985.
- Buquet, Gustavo. “Música *on line*: batallas por los derechos, luchas por el poder”. En Bustamante; Enrique. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Canales, Manuel y Adriana Binimelis. “El grupo de discusión”. En *Revista de Sociología* N. 9. Santiago: Universidad de Chile, 1994.
- Canales, M. Peinado, A. “Grupos de discusión”. En Delgado, Juan Manuel y Juan Gutiérrez. *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Castells, Manuel. *Globalización, Identidad y Estado en América Latina*. Santiago: PNUD, 1999.
- Castro-Gómez, Santiago. “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”. Versión digital en www.campus-oei.org/salactsi/castro3.htm
- CEPAL. *La transformación productiva 20 años después. Viejos problemas, nuevas oportunidades*. Santiago: Naciones Unidas, 2008.
- _____. *Políticas Públicas para el desarrollo de sociedades de la información en América Latina y el Caribe*. Santiago: Naciones Unidas, 2005.
- Chaparro, Enrique. “Introducción”. En Busaniche, Beatriz et al. *MABI: monopolios artificiales sobre bienes intangibles. Los procesos de privatización de la vida y el conocimiento*. Córdoba: Ediciones Fundación Vía Libre, 2007.
- Cobo, Cristóbal; Pardo, Hugo. *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*.

- Barcelona/México DF: Grup de Recerca d'Interaccions Digitals, Universitat de Vic. FLACSO México, 2007.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Santiago: 2005.
- _____. *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.
- Cordua, Carla. *Verdad y sentido*. Santiago: Ediciones Ril, 2004.
- Deleuze, Gilles. *¿En qué se reconoce el estructuralismo?*. (Versión digital en www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc).
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002
- Derrida, Jacques. *Dos ensayos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987
- _____. *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Madrid: Ediciones Península, 1994.
- Faletto, Enzo. "La Dependencia y lo Nacional Popular", En *Revista de Sociología* N° 17. Santiago: Universidad de Chile, 2003.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- _____. "Introducción". En García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Editorial Grijalbo, 1999.
- _____. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- Garretón, Manuel Antonio. *La sociedad en que vivi(re)mos: introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- González, Juan Pablo. "El consumo musical chileno". En Catalán, Carlos y Pablo Torche

- (coord.). *Consumo cultural en Chile: Miradas y Perspectivas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Instituto Nacional de Estadísticas, 2006.
- Gramsci, Antonio. *Antología* (selección de Sacristán, M.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- Granger, Gilles. "Objeto, estructuras y significaciones". En Granger, Gilles. *et al. Estructuralismo y epistemología*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1970.
- Grimson, Alejandro. "Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina". En Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.
- Grüner, Eduardo. "Foucault: una política de la interpretación". En Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.
- Gruszczynska, Anna. *El poder del sonido: El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1995.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hall, Stuart. "Codificación y descodificación en el discurso televisivo". En *Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- _____. "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". En Samuel, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica, 1984
- Hebdige, Dick. *Subculturas. El significado del estilo*. Barcelona : Paidós, 2004.
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.
- _____. *El concepto de tiempo*. 1924. Traducción de Pablo Oyarzún R. (Versión digital en www.philosophia.cl)
- _____. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- _____. *Ser y Tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria, 2002.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hernández Sampieri, Roberto. *et al. Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill, 1991.

- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- International Federation of the Phonographic Industry. *Digital Music Report 2007*. Londres: IFPI, 2007.
- _____. *Digital Music Report 2009*. Londres: IFPI, 2009.
- Katz, Jorge. *Tecnologías de la Información y la Comunicación e Industrias Culturales. Una perspectiva Latinoamericana*. Santiago: CEPAL, 2006.
- Lessig, Lawrence. *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York: The Penguin Press, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona: Editorial Paidós, 1995.
- Lévy, Pierre. *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington: Organización Panamericana de la Salud, 2004.
- Liotard, Jean-François. *La fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1987.
- Massanari, Adrienne y David Silver. (eds). *Critical Cyberculture Studies*. New York: New York University Press, 2006.
- Mato, Daniel. (coord). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2001.
- _____. “Cultura, comunicación y transformaciones sociales en tiempos de globalización” En Mato, Daniel y Alejandro Maldonado Fermín. *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas Latinoamericanas*. Caracas: CLACSO, 2007.
- Observatorio OIC. *La industria del disco: Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Secretaría de la Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.
- Ochoa, Ana María. “Políticas culturales, academia y sociedad”. En Mato, Daniel. (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.
- Palominos, Simón. *Bases epistemológicas para el análisis de la Producción Simbólica* Seminario de Grado (Profesor Guía: Omar Aguilar N.), Departamento de Sociología, Universidad de Chile. 2006.

- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.
- Ricoeur, Paul. “Estructura, palabra, acontecimiento”. En Greimas, A.J. *Estructuralismo y Lingüística*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1969.
- _____. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores, 1987
- _____. “Hermenéutica y crítica de las ideologías” en revista *Teoría* número 2. Santiago: Universidad de Chile, 1974.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- Ríos, Alicia. “Los estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina”. En Mato, Daniel. (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Editorial LOM, 2001.
- Rovira, Cristóbal. “Dependencia y Globalización. Nueva perspectiva para una vieja temática”, En *Revista de Sociología* N° 17. Santiago: Universidad de Chile, 2003.
- Saavedra, Juan. *Sujetos populares y exclusión digital: notas de investigación*. México DF: Actas del I Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación CTS+I, 2006.
- Schultz, Margarita. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago: Facultad de Artes-Universidad de Chile, 2002.
- Shaw, Ian F. *La evaluación cualitativa. Introducción a los métodos cualitativos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- Sunkel, Guillermo. “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”. En Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, 2002.
- Sociedad Chilena del Derecho de Autor. *Estatutos SCD*. (Versión digital en www.scd.cl).
- _____. *Memoria Anual 1989*. Santiago.
- _____. *Memoria Anual 1991*. Santiago.
- _____. *Memoria Anual 1992*. Santiago.
- _____. *Memoria Anual 1993*. Santiago.
- _____. *Memoria Anual 1999*. Santiago.

_____. *Memoria Anual 2001*. Santiago.

_____. *Memoria Anual 2003*. Santiago.

_____. *Memoria Anual 2004*. Santiago.

_____. *Memoria Anual 2006*. Santiago.

_____. *Memoria Cultural 1997/1998*. Santiago.

Terranova, Tiziana. "Free Labor. Producing culture for the digital economy". En *Social Text* 63, Vol 18, N° 2. Durham: Duke University Press, 2000.

Williams, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. *The Sociology of Culture*. New York: Schocken Books, 1982.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

<i>Agradecimientos</i>	5
<i>Presentación</i>	7
INTRODUCCIÓN	11

PRIMERA PARTE: Producción Simbólica y Globalización

I. Antecedentes y Planteamiento de una problemática	17
I.1) La Sociología y los estudios culturales en la Globalización	17
I.2) Transformaciones tecnológicas y la producción de cultura.	22
I.3) Producción musical y su institucionalidad: La Sociedad Chilena del Derecho de Autor.	25
II. Producción Simbólica y Globalización: un acercamiento teórico	33
II.1) La emergencia de la pregunta por la cultura: la Teoría del Conocimiento.	35
II.2) De la antropologización a la ontologización: el Proyecto Fenomenológico	44
II.3) Habla como discurso, lenguaje como sistema: el Estructuralismo.	52
II.4) ¿Cómo pensar lo simbólico desde el punto de vista sociológico?: el Poder y las Condiciones Sociales de Significación.	62
II.5) Producción de sentido y Globalización: Hibridación, Mestizaje y Mediación en la construcción de Hegemonía.	71
II.6) Algunas correspondencias entre Música y Producción Simbólica.	77
II.7) Alcances del concepto de Producción Simbólica.	80

SEGUNDA PARTE: Percepción de los músicos miembros de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor respecto a la Producción Simbólica en contexto de Globalización

I. Aspectos generales del estudio.	85
I.1) Pregunta de Investigación.	85
I.2) Objetivos del Estudio.	85
I.3) Hipótesis generales de la investigación.	86

II. Análisis de los datos recogidos en el estudio.	88
II.1) Autopercepción de la producción musical de los miembros de la SCD.	88
II.2) Autopercepción de las relaciones de poder simbólico en la producción musical de los miembros de la SCD.	92
II.3) Percepción de la función de la SCD en el desarrollo de la producción simbólica.	96
II.4) Percepción de los miembros de la SCD en relación con la Industria Cultural.	99
II.5) Percepción de los miembros de la SCD en relación con el Estado.	103
II.6) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Audiencias.	109
II.7) Percepción de los miembros de la SCD en relación con las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC's).	114
II.8) Percepción de la Función Mediadora de la SCD.	121
II.9) Modelo Accional (Actancial) de la Producción Simbólica en el contexto de la Globalización.	126
III. Conclusiones del Estudio.	130

ANEXO METODOLÓGICO

I. Universo y Diseño Muestral.	141
II. Técnica de recolección de datos	143
III. Construcción del Instrumento.	145
IV. Instrumento.	148
Bibliografía	153

