

Creando en casa (*Home Studio*). Emergencia de nuevas prácticas musicales y subjetividades en Chile

Mauricio Toval-Gajardo

Universidad Alberto Hurtado. Facultad de Psicología. Doctorado en Psicología
mtoval@uahurtado.cl

Federico Schumacher Ratti

Departamento de Sonido, Universidad de Chile
federico.schumacher@uchile.cl

Resumen

La consolidación de nuevas tecnologías informáticas orientadas a la producción musical, ha resultado en una masificación de la creación en este ámbito. Esto ha llevado a muchos/as músicos/as a trabajar de forma independiente, grabando, produciendo y gestionando su música desde sus propios hogares, lo cual pareciera impactar no solamente la dimensión económica de la actividad de producción musical sino también las formas de vida y organización subjetiva de estas personas. La emergencia de este grupo de creadores/productores ha sido poco explorada en la literatura, por lo cual parece relevante caracterizarlo y explorar estas nuevas prácticas creativas y su posible relación con la construcción de subjetividades que podrían constituirse como particulares de estos actores. Así, el presente artículo busca responder a dos objetivos centrales. En primer lugar, caracterizar multidimensionalmente a productores/as musicales que desarrollan su trabajo creativo principalmente desde estudios caseros (*Home Studio*). En segundo lugar, se describirán y analizarán prácticas de creación musical distintivas de estos actores, así como posibles emergencias de nuevas subjetividades artísticas que podrían relacionarse con estas nuevas prácticas de creación musical. Para ello, se diseñaron y aplicaron dos instrumentos: una encuesta y entrevistas semiestructuradas. Los resultados sugieren una cierta homogeneidad entre estos actores en cuanto a variables socioeconómicas y demográficas. Algo similar ocurre con las prácticas musicales de formación, producción y distribución de contenidos, así como en la construcción de imaginarios comunes.

Palabras claves: *Home Studio*; producción musical; prácticas musicales y subjetividad.

Creating at Home (*Home Studio*). Emergence of New Musical Practices and Subjectivities in Chile

Abstract

The consolidation of new computer technologies aimed at music production has massified music creation. This has led many musicians to work independently, recording, producing,

and managing their music from their own homes, which seems to have an impact not only on the economic dimension of music production activity but also on the lifestyles and subjective organization of these people. The emergence of this group of creators/producers in Chile has not been analyzed in the literature, so it seems relevant to characterize them and explore these new creative practices and their possible relationship with the construction of subjectivities that could be constituted as particulars of these actors. Thus, this article seeks to respond to two central objectives: first, to characterize multidimensionally musical producers who develop their creative work mainly from home studios. Second, it will seek to describe and analyze the distinctive musical creation practices of these actors and the possible emergence of new artistic subjectivities that could be related to these new musical creation practices. Two instruments were designed and applied for this: a survey and semi-structured interviews. The results suggest a certain homogeneity between these actors, in terms of socioeconomic and demographic variables. Something similar occurs concerning musical practices related to the formation, production, and distribution of content and the construction of common imaginaries.

Keywords: Home Studio; Musical Production; Musical Practices; Subjectivities.

Introducción

Es sabido que durante los últimos treinta años las formas de producción y consumo musical han cambiado radicalmente. Horacio Salinas, en la presentación del libro *30 años de la industria musical chilena* señala que "La forma de hacer, producir, difundir y ejecutar la música hoy día es distinta. Las nuevas tecnologías revolucionaron para siempre y de forma irreversible algunos procesos de grabación, mezcla y producción, así como también la forma en que las personas se conectan con la música" (Salinas 2019, 5). En Chile, por ejemplo, este impacto llevó a que los principales sellos o *majors* internacionales prácticamente dejaran de producir contenidos locales. Según consta en el documento *Política nacional del campo de la música 2017-2022*, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), en 2014 solo el 2% de la producción fonográfica puede atribuirse a sellos multinacionales y el 98% restante, a ediciones independientes (CNCA 2017). Esta crisis no solo tuvo impacto en la producción discográfica de contenidos locales por parte de las *majors*, sino que también alteró, tal vez definitivamente, un sistema económico basado en la comercialización de fonogramas como elemento central de la cadena de valor (Schumacher 2019). La asociación Industria Musical Independiente (IMI), que agrupa a diferentes actores de la producción musical independiente local, postula que "El nuevo modelo de industria, actualmente en desarrollo, conduce a que los principales ingresos ya no sean a través de la venta de discos, sino por el cobro de derechos de autor por ejecución pública de canciones en radio, televisión y conciertos" (IMI 2016, 6). Por otra parte, es necesario consignar que, según un estudio realizado por el CNCA en 2012, durante 2011 un 27% de los fonogramas editados correspondió a autoediciones, un 47% a sellos independientes, un 17% a *netlabels* y un 8% a sellos corporativos nacionales (CNCA 2012, 13). La desaparición en la producción de contenidos locales de los sellos multinacionales, la emergencia de pequeños sellos independientes y la autoedición son tal vez algunos de los aspectos más palpables en la producción musical actual, así como el desarrollo de nuevas formas de consumo musical, como la práctica de compartir archivos musicales en línea en plataformas *peer-to-peer*, práctica generalizada hasta hace algunos años, así como la emergencia de plataformas de *streaming*, como Spotify, que permiten monetizar

las reproducciones de cada canción, son solo algunas de las consecuencias de estos cambios radicales en la producción y consumo musical de estos últimos treinta años.

Un aspecto poco investigado y relevado en la literatura sobre la producción musical actual, tiene que ver con la emergencia de nuevos actores en esta cadena de producción. No se trata ya de unidades comerciales de diversos tamaños que producen, comercializan y distribuyen contenidos, sino de personas individuales que, aprovechando los cambios y disponibilidad de tecnologías de bajo costo para la producción y consumo musical, realizan estas mismas actividades desde su casa, su *Home Studio* o estudio casero. El surgimiento de este grupo de productores y productoras musicales, puede apreciarse desde inicios del siglo XXI (Twedy y Azerrad 2020) y tal vez indirectamente dé cuenta de ello el catastro del CNCA de 2012 ya citado, donde, entre los fonogramas publicados durante 2011, se consigna que el 27% de ellos corresponde a autoediciones y un 17% a *netlabels*, ambos, grupos que no responden necesariamente a las lógicas tradicionales de la industria musical.

Sobre estos nuevos actores tenemos poca información. Si bien desde inicios del siglo XXI ha surgido un campo de estudio dentro de la musicología orientado hacia la investigación en el desarrollo de procesos creativos y composicionales, este se ha focalizado especialmente en compositores y compositoras del ámbito de la llamada música académica contemporánea (McAdams 2004; Donin 2009; Brown y Dillon, 2012; Roels 2016; Schiavio *et al.* 2020), creadores que parecen más bien relacionados con el segundo sistema de producción musical, postulado que revisaremos en el siguiente apartado.

Desde el campo de los estudios en música popular han surgido aportes que sitúan histórica, tecnológica y estéticamente estas prácticas, sobre todo en el espacio anglófono (Leyshon 2009; Prior 2010; Merrington 2011; Bell 2014), pero escasos parecen ser los estudios sobre estas fuera de ese espacio sociocultural. En Latinoamérica la mayor parte de la literatura se orienta hacia el estudio de los cambios en la industria musical independiente en Argentina (Vargas 2019; Quiña 2013) o México (Osuna 2020). En Perú encontramos un trabajo sobre la emergencia del estudio casero (Gamboa 2021) pero más bien orientado a explorar las posibilidades tecnológicas y creativas de las herramientas disponibles en un *bedroom studio*, término que el autor emplea para referirse al estudio casero. Con todo, tratándose de un fenómeno probablemente global, a la fecha existe un limitado conocimiento sobre estas nuevas prácticas musicales, así como sobre quiénes y cómo las desarrollan, siendo un punto de interés adicional indagar la emergencia de subjetividades que podrían constituirse como particulares de estos actores en Chile. Dado lo hasta aquí brevemente expuesto, los objetivos de este texto son los siguientes:

- 1.- Caracterizar multidimensionalmente a productores/as musicales que desarrollan su trabajo creativo principalmente desde estudios caseros (*Home Studio*).

- 2.- Describir y analizar prácticas de creación musical distintivas de estos actores, así como posibles emergencias de nuevas subjetividades artísticas que podrían relacionarse con estas nuevas prácticas de creación musical.

1.1 Nuevas prácticas de creación musical

Ciertamente, desde la aparición del fonógrafo en 1877 y las tecnologías de grabación y reproducción del sonido desde un soporte, han surgido prácticas de creación musical inexistentes anteriormente. Sin embargo, diversos autores identifican el momento en el cual el soporte deja de ser un mero registro de una performance y pasa a ser un espacio de creación y experimentación decisivo para estas nuevas prácticas (Delalande 2003; Brnčić 2004; Iazzetta 2013; Fuentes y Schumacher 2021). Lo anterior ha llevado a algunos autores a postular la emergencia de un tercer sistema de producción musical:

Existieron hasta 1948, dos grandes modalidades de creación y de transmisión: la tradición oral y la escritura. Existe desde ahora un tercero: la electroacústica. Cada uno de estos casos representa un conjunto coherente de técnicas, eventualmente de materiales, así como también de prácticas sociales, circuitos de difusión, de formación, todo esto constituyendo las condiciones del pensamiento musical y de la emergencia de "lenguajes" específicos (Delalande 2003, 541).¹

Este planteamiento teórico supone que, en la historia de la música, hasta la fecha, han existido tres sistemas de producción musical. Siguiendo a Fuentes y Schumacher (2021), el primero está basado esencialmente en la comunicación oral y la mimesis como dispositivo de comunicación y aprendizaje. No existe la figura del especialista en la creación o interpretación musical y estas creaciones son fruto de interacciones comunitarias en un espacio geográfico acotado pero no limitado en el tiempo. Por lo mismo, la diseminación de los productos creativos se circunscribe a comunidades que comparten características socioculturales similares. Este es el caso de la mayoría de las prácticas musicales que ocurrieron antes del desarrollo de la grafía musical, pero sigue siendo el sistema al cual acudimos para enseñar canciones infantiles a niños y niñas. La mimesis.

El segundo sistema surge del desarrollo de una grafía musical que permite que las instrucciones para obtener un resultado sonoro sean transmitidas a través de un dispositivo gráfico de codificación/descodificación. Esto da por resultado la aparición de sujetos especializados en este proceso de producción: compositores, intérpretes, directores de orquesta, y el desarrollo de instituciones especializadas en la formación de estos actores, tales como organismos eclesiásticos, conservatorios y universidades. De allí surge la profesionalización de las prácticas musicales. Los productos se diseminan más allá de las comunidades geográficas o socioculturales donde se originaron, mediante la edición de partituras que facilitan la reproducción de las obras creadas en cualquier lugar que cuente con los especialistas preparados para ello.

El tercer sistema se configura desde un dispositivo de producción ampliamente extendido a la fecha, que consiste básicamente en un generador o captador de señales sonoras (micrófono o sintetizador). Una unidad que almacena estos sonidos, que permite reproducirlos, realizar operaciones sobre ellos y distribuirlos sincrónicamente en el tiempo y espacio. Por último, el dispositivo contiene un transductor, un altoparlante, que permite la restitución acústica de los resultados de estas manipulaciones. En la actualidad, casi cualquier teléfono celular inteligente puede ser considerado un dispositivo de producción musical.

1. La traducción de esta y las siguientes citas fueron realizadas por los autores de este artículo.

La disponibilidad de estos dispositivos de producción y la masividad con la que son utilizados podrían discutir ciertos paradigmas asociados a la creación musical, sobre todo entendidos desde el segundo sistema de producción musical. La noción de especialistas en el campo – compositores/as, intérpretes, profesores/as formados en espacios académicos o profesionales expresamente orientados a esas prácticas y oficios– estaría en entredicho frente a la masividad de producciones musicales de personas que no ostentan esos requisitos o que, al menos, los cumplen parcialmente, especializándose más en el manejo del dispositivo de producción que en la teoría musical históricamente entendida. Conocimientos como la grafía musical, el contrapunto y la armonía parecieran ser el resultado más bien de una práctica creativa que de una formación específica. Al mismo tiempo, la disponibilidad de estos dispositivos de producción pareciera favorecer la experimentación técnica, tecnológica y estética (Iazzetta 2013), desbordando en ocasiones fronteras entre géneros musicales. Estos cambios de perspectiva en cuanto a las prácticas formativas y de producción en el tercer sistema los resume Walzer (2016) de la siguiente forma:

Un “graduado” de la nueva “clase de grabación” es una persona que entiende cómo producir y promocionar. Un estudiante de la nueva clase de grabación no necesita estar matriculado en una universidad tradicional. El estudiante sabe cómo obtener información para sus necesidades específicas. Experimenta y busca socios de ideas afines con quienes colaborar. El estudiante demuestra alfabetización a través de plataformas técnicas y logra estos objetivos con gastos mínimos (Walzer 2016, 4).

Este nuevo sistema y dispositivo de producción musical ha posibilitado, en las últimas décadas, el desplazamiento de buena parte de la producción musical desde estudios institucionales de grabación y mezcla, hacia las casas de los y las creadores musicales. Diversas situaciones han influido en este desplazamiento: la creciente facilidad de acceso a equipos tecnológicos orientados a la producción musical y el abaratamiento de sus costos, al menos en el segmento de productos dedicados al *Home Studio*. A esto se suma la consolidación de plataformas abiertas en Internet a las cuales pueden acceder tanto producciones musicales *mainstream* como independientes, y la emergencia de comunidades de escucha que, a partir de estas plataformas, han desarrollado mecanismos de consumo y distribución musical alternativos a los tradicionalmente implementados por la industria. Algunos de estos mecanismos proponen articulaciones entre estas comunidades que tienden a subvertir patrones de consumo capitalistas, como la discusión sobre derechos de autoría propuesta por Creative Commons, o la gratuidad en el acceso a estos bienes culturales, descargables desde diversos sitios de *netlabels* o *streaming*.

Sin embargo, hay aspectos que parecen contradictorios entre esta nueva cadena de distribución y consumo y las expectativas de productores y consumidores. En un contexto donde la distribución de estos productos artísticos ha transitado desde la radiodifusión y la comercialización de soportes fonográficos hacia la libre distribución en Internet y luego el *streaming*, la recepción de derechos de autor asociados a estos productos se hace más compleja y sigue favoreciendo a los grandes productores en desmedro de las producciones independientes o caseras. En Chile, un informe de IMI Chile (2016) observa que las grandes compañías internacionales absorben un 56% de los derechos de autor recolectados por la SCD (Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales), habiendo crecido estos un 52% entre 2009 y 2014 (CNCA 2017). Avilés (2019, 179) plantea al respecto que “se anticipa una

realidad más difícil para las nuevas generaciones de músicos que quieren trabajar y ganarse la vida con su profesión". Sin embargo, algunos autores, sobre todo anglosajones (Bell 2014; Walzer 2016), sostienen que aspectos como la globalización del consumo de música por medio de Internet serían beneficiosos económicamente para estas comunidades emergentes de productores y productoras musicales.

1.2 Música y subjetividades

Para abordar la experiencia de los y las músicos/as inmersos en el tercer sistema de producción musical, nos parece relevante dar cuenta de un marco comprensivo que permita atender a los componentes psicológicos y sociológicos de la subjetividad. En este sentido, la vivencia de músicos/as inmersos en el tercer sistema se enmarca en un contexto de negociación de normas sociales y estéticas, propias de las prácticas artísticas y laborales de este grupo de personas. La subjetividad del artista en las prácticas de creación musical ha sido tradicionalmente abordada a partir de marcos interpretativos cognitivos y neurocientíficos, que hacen énfasis en los procesos psicológicos del artista sin considerar las condiciones sociales, culturales y materiales de su producción (véase Hallam 2001; Juslin y Sloboda 2011). Los factores culturales y materiales de producción de la música generan efectos a nivel de las prácticas musicales y artísticas. Asimismo, podemos pensar que estos cambios en la forma y en las condiciones de hacer música generan determinados efectos subjetivos que son relevantes de atender (Guadarrama 2019). En este punto consideramos importante rescatar los aportes de Foucault en el segundo tomo del libro *Historia de la sexualidad* (1984) para la comprensión del sujeto artista. Así, siguiendo a este autor, en este artículo se entenderá/abordará la subjetividad en términos de la pregunta sobre cómo se conforman los sujetos, qué sentidos se otorgan a sí mismos y qué sentidos le otorgan a la actividad, en este caso, musical. Por tanto, nos interesa analizar la subjetividad musical, en específico, de quienes se dedican a la actividad musical independiente.

Los postulados de Foucault permiten avanzar hacia una noción de la subjetividad en cuanto producto social y no como naturalmente dada o innata. De esta forma, serán las prácticas sociales y discursivas las que materialicen la subjetividad. Esta última tendría que ver, entonces, con ciertas prácticas discursivas y sociales sostenidas y reproducidas en un espacio y tiempo determinado, permitiendo que los sujetos se relacionen consigo mismos y con los otros. En el texto citado, Foucault introduce el concepto de *artes de la existencia*, las cuales se comprenden como:

Las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, mortificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo (1984, 9).

De esta manera, las artes de la existencia permiten articular tanto la esfera de la reproducción como la de la transformación del sujeto en pos de un canon estético al que este debe ajustarse. La subjetividad se enmarca en este contexto, en cuanto históricamente determinada y en cuanto experiencia singular. Las artes de la existencia nos permitirán re-articular normas sociales, más allá de las lógicas de dominación. Así, el acto ético y estético de fabricar la propia existencia comprende la posibilidad de resistir y crear lógicas más allá de la sujeción

y/o dominación. El trabajo del artista (que tiene sus propias normas sociales y estéticas) podemos comprenderlo como aquel lugar donde el sujeto, de forma creativa, encuentra diversas maneras de resistir y re-inventarse por medio del arte en el espacio de la vida cotidiana. Lo que interesa aquí rescatar es la idea de que el sujeto no sería un efecto de los modos de sujeción y/o dominación únicamente, sino que tendría un rol activo en su propia formación. Por tanto, el trabajo artístico consistiría en aquel ejercicio creativo y performativo que le permite al sujeto crear y resistir. De este modo, algo de la pasión del placer del artista con su trabajo puede ser comprendida a partir de este lugar, ya que el trabajo para el artista constituye un espacio donde se ponen en juego aspectos relevantes de la propia construcción de sí. Finalmente, algo del malestar subjetivo también puede entenderse desde aquí, pues fracasar en el ejercicio artístico equivaldría a fracasar en el proceso de fabricación de uno mismo (Toval-Gajardo *et al.* 2023).

Una de las autoras contemporáneas relevantes que ha trabajado en torno a este concepto es Judith Butler (2004), quien, al referirse a la concepción de artes de la existencia, agrega que: “el yo se delimita y decide la materia de su hacerse, pero la delimitación que el yo ejecuta tiene lugar a través de normas que, indiscutiblemente, ya están en funcionamiento” (Butler 2004, 31). En este sentido, el arte no es aquel espacio liberado de las normas sociales, sino todo lo contrario, el trabajo artístico está poblado de normas, en tanto forma parte de la vida cotidiana, y cualquier esfera de la existencia está atravesada y configurada por aquellas normas. No obstante, las normas sociales en el espacio creativo, diremos, se vuelven dóciles, y allí el sujeto puede, por tanto, no solo identificarlas, sino también utilizarlas y modelarlas, generando resistencia. Dado que las normas son contextuales, en el trabajo creativo adquieren una forma diferente: aquella que el sujeto en términos estéticos y éticos decide darles. En otras palabras, el espacio creativo del arte permite acciones, transformaciones y movimientos diversos que en la esfera de la vida cotidiana no pueden ser pensados ni transformados.

Trabajar en el arte resulta ser una forma particular de ganarse la vida a través del ejercicio de estilizar y estetizar la vida propia, a partir de la realidad social. El artista vive de forma estética y se experimenta de esta forma. Las condiciones estéticas y éticas de la vida social resultan ser cruciales para los procesos subjetivos. Así, la dimensión del malestar, se explica, en parte, por su carácter histórico y situado, ineludible a toda práctica creativa, ya que dedicarse al trabajo artístico en el marco del tercer sistema y de las actuales condiciones socio-estructurales del neoliberalismo, constituye una realidad compleja, precaria y de vulnerabilidad, al menos en Latinoamérica y en Chile. Finalmente, el trabajo creativo del artista implica un fuerte carácter subjetivante, donde se desarrollan procesos afectivos particulares. El quehacer artístico es un continuo trabajo creativo del sujeto, atravesando y configurando tanto su dimensión ética como estética (Foucault 1984).

2. Marco metodológico

2.1 Técnicas de producción de datos

La presente investigación fue realizada con un diseño mixto, cuantitativo y cualitativo, de triangulación concurrente (Fetters *et al.* 2013). Ambas estrategias buscan responder a los objetivos de esta investigación, donde el diseño cuantitativo se relaciona con el primero de los objetivos y el segundo de los objetivos se ve informado por los resultados cualitativos y, en menor medida, por resultados cuantitativos.

Para la producción de los datos cuantitativos se realizó una encuesta en línea a través de la plataforma Google Forms, la cual tuvo una duración de 20-25 minutos. La encuesta fue dirigida a músicos/as y productores/as musicales cuya actividad creativa se realiza principalmente en un estudio casero, alcanzando una muestra de $N = 519$. En esta encuesta se realizaron preguntas respecto a los datos sociodemográficos de los y las participantes con el fin de caracterizar este sector de la población del cual no se tienen datos. Así, también se formularon preguntas *ad hoc* relativas a las prácticas de creación musical y en el estudio casero, en las cuales, por ejemplo, se preguntó por los equipos que se utilizan para producir música y cómo los utiliza cada uno de ellos/as. Asimismo, se hizo una serie de preguntas relacionadas principalmente con los dispositivos de producción, indagando sobre la relación de la persona con sus instrumentos para la creación musical. Para la difusión de la encuesta se utilizó la técnica de muestreo no probabilístico de "bola de nieve" (Hernández, Fernández y Baptista 2014), para lo cual se solicitó a las personas que difundieran y compartieran la encuesta a través de sus redes.

En relación al enfoque cualitativo, se realizaron entrevistas semiestructuradas en base a un guion temático flexible que permitiese abordar elementos de las prácticas creativas de los y las músicos/as y productores/as musicales. La selección de participantes fue intencionada y por conveniencia, con el criterio de casos típicos (Hernández, Fernández y Baptista 2014). Se seleccionó a seis músicos/as independientes chilenos que producen habitualmente en estudio casero, tres hombres y tres mujeres, identificados en este artículo como H1, H2 y H3 para el caso de los entrevistados masculinos y M1, M2 y M3 para las entrevistadas femeninas. Las entrevistas fueron realizadas en línea, durante 2020, a través de la plataforma Zoom y grabadas en audio y video.

2.2 Análisis de datos

Con los datos producidos por la encuesta, se creó una base de datos en el programa SPSS y se realizaron análisis estadísticos, utilizando principalmente técnicas estadísticas descriptivas y de frecuencia (Field 2009). La estrategia de análisis de las entrevistas semiestructuradas se basó en el análisis temático reflexivo deductivo (Braun y Clarke 2006), a través del cual se buscaron convergencias dentro de los datos, y se generaron ciertos patrones específicos que permitieron analizar la relación entre las prácticas creativas del tercer sistema y sus posibles efectos subjetivos. En este sentido, la codificación y desarrollo de convergencia de los datos estuvo guiada por categorías definidas desde el marco teórico (prácticas de creación musical, subjetividad, nuevas tecnologías). Finalmente, el análisis fue de tipo latente (Braun y Clarke 2006), ya que abordó aspectos e interpretaciones que permiten explicar aquellos aspectos explícitos de las entrevistas. El proyecto y los consentimientos informados contaron con la aprobación y seguimiento del Comité de Ética de la Facultad de Psicología de la Universidad Alberto Hurtado. Todas las entrevistas fueron transcritas por un transcriptor independiente.

3. Resultados

3.1. Resultados cuantitativos

Se presentan a continuación los resultados estadísticos descriptivos para caracterizar a los participantes del estudio. La edad de los participantes ($N = 519$) fluctuó entre los 18 y los 53

años ($M = 29,74$; $SD = 6,89$),² y una importante mayoría se concentró en el rango etario que va de los 20 a los 30 años (51%). Un 65% se identificó bajo el género masculino, un 29% bajo el género femenino y un 6% bajo la categoría otro, la que se agrupó como disidencias. Un 40,7% de los encuestados son solteros y solteras, mientras que un 22,1% declara tener pareja sin convivir con ella y un 33,1% convive con su pareja. Solo un 1,5% declara estar casado.

El 42% son personas que viven con sus padres y/o familia, mientras que un 25% declara vivir solo o con amigos y un 32% con su pareja. En cuanto a la situación laboral, un 14% solo estudia, un 59% solo trabaja, un 22% estudia y trabaja y un 5% no estudia ni trabaja. Solo para un 31% la música es su fuente principal de ingresos, mientras que un 71% declara tener otro trabajo que constituye su fuente principal de ingresos. El rango de ingresos mensuales de los encuestados oscila entre quienes no reciben ingresos (12,1%) y entre quienes reciben más de \$700.000 (19,3%) (alrededor de 950 USD en la época en que se levantó la información). Un 41,8% se sitúa en un rango de ingresos entre los 100.000 y 300.000 pesos (alrededor de 140 USD y 400 USD respectivamente).

En relación a las variables sociodemográficas que refieren a aspectos musicales, un 62% señala haber iniciado su actividad musical antes de los 18 años, en su etapa escolar, y el 64% de los encuestados declara llevar más de 8 años produciendo música. El 82% de la muestra informa haber tenido formación musical previa, sea esta formal o informal, donde para el 49,1% esta tuvo una duración de entre 0 y 2 años, de 2 a 4 años para un 24,5% y de 6 años o más para el 15,1%. Esta formación consistió principalmente en estudios de composición musical para un 31% de los entrevistados y de interpretación musical para un 30%. Un 18,3% señala tener estudios no formales y un 23% señala tener estudios adicionales. El 94,1% de los encuestados interpreta algún instrumento musical y los instrumentos más comunes para producir música son la guitarra, en primer lugar, con un 69%, seguida del piano (53%) y el computador (46%). Un 55% de la muestra declara dedicar más de 6 horas a la semana a esta práctica creativa y un 96,1% reporta haber publicado material musical en plataformas de Internet, sea en forma de sencillos, EPs o LPs. Un 76% declara enmarcar su trabajo creativo en un proyecto solista y un 61,4% dice participar además de una banda musical. Por último, un 81% clasifica su música bajo la categoría de música popular (*pop*, *rock*, etc.).

En cuanto al uso o no de un espacio destinado a la producción musical, estudio casero o *Home Studio*, un 73% señala tener un espacio dedicado a esta actividad. La mayoría comparte este espacio con otras actividades de tipo laboral, ocio o familiar. Solo un 23,7% lo destina exclusivamente a la producción musical. Respecto a los equipos que contiene este lugar, destacan el computador (98,4%), audífonos (95,5%), instrumentos musicales (92,9%), algún tipo de micrófono (87,3%), interfaz de audio (84,2%) y parlantes y/o monitores (79,4%), entre los equipos más mencionados.

3.2 Resultados cualitativos

Como señalamos anteriormente en el punto 2.2, la exposición de resultados cualitativos se basa en las convergencias y patrones detectados en las entrevistas. Estos pueden resumirse principalmente en los siguientes aspectos.

2. En estadísticas, N se refiere al número de participantes de un estudio, M a la media de edad de los participantes y SD a desviación estándar. Se utiliza para calcular la variación o dispersión en la que los puntos de datos individuales difieren de la media.

3.2.1 La utilización del *Home Studio* como espacio creativo

Los/as participantes del tercer sistema, hacen referencia al uso del *Home Studio* y las nuevas tecnologías digitales como un espacio íntimo y afectivo que permite articular y sostener procesos creativos en un tiempo y espacio determinado, que abren y posibilitan experiencias creativas que no serían posibles de otra forma:

O sea, ayer, por ejemplo, estuve maqueteando³ una canción en el Ableton. Y a mí me gustó como quedó, me gustó la idea. Nunca había maqueteado nada, y me sentí súper capaz. Y no sé, sentí como que de la nada tenía conocimientos que no sabía que tenía. Y, sí, capacidades, en verdad. No sé cómo explicarlo. Como que, de repente, sentí que tenía un sentido estético. Me dio confianza, supongo (M1).

El uso de las nuevas tecnologías digitales en este contexto, permite potenciar habilidades creativas y ampliar las capacidades de los y las músicos/as. Asimismo, se articula una experiencia afectiva en relación con estos objetos, que permiten arribar a productos estéticos novedosos. Otra participante cuenta su experiencia con estas herramientas, y describe el proceso creativo de la siguiente manera:

Y me ha costado años conciliar la idea de que esto, que desde afuera se ve muy placentero y bohemio y que así como la idea del genio que le sale la idea rápido, no es tan así. La idea de la inspiración no existe si no hay un trabajo previo. O sea, tú no puedes estar inspirado si no estuviste sentado varios días tratando de generar ideas. Eso es para mí la inspiración, es un oficio. El producto de un trabajo constante. Entonces, cuando, producto de aprender que todo esto es un trabajo constante, de que se te ocurre una idea, tienes una línea de bajo, tienes que sintetizar el sonido, tienes que, después, grabarlo. Si te quedó mal tienes que volver a grabarlo, tienes que equalizarlo y hacer que calce bien con el bombo. Y eso son horas. Y a veces no son horas placenteras, o sea estás media hora tratando de hacer que el bombo pegue bien con el bajo y a veces no funciona, y es muy frustrante. Pero una vez que logras que funcione, y sientes que está funcionando bien y lo escuchas y dices "wow, está sonando bien", ese es el momento que más me gusta. Y es como el momento en que dices "ya, todo este trabajo valió la pena" (M2).

Esta participante explica muy bien la sistematicidad del trabajo musical en este contexto, pues requiere muchas horas de trabajo creativo y no creativo. Así, en el contexto de la utilización de las nuevas tecnologías digitales del *Home Studio*, se requieren habilidades que tienen que ver con el uso de efectos de audio digital o *plug-ins*, como también con la edición musical, entre otras, y que no siempre resultan placenteras.

3. Maquetar. De maqueta. Preproducción de un tema o canción que permite formarse una idea de los resultados sonoros finales.

3.2.2 La experiencia colectiva de la creación y formación musical

Los y las participantes describen su experiencia de creación musical como una actividad fuertemente marcada por la comunidad de la que forman parte, en cuanto participantes de una escena musical independiente. Este aspecto resulta central para la creación individual:

R:⁴ ¿Qué es lo que más disfruto cuando estoy solo?

P: Haciendo música.

R: Sí, sí. Oh, es difícil esa pregunta. La verdad es que no lo pienso nunca pero... creo que puede ser, se me ocurre como sentir que estoy, por un lado como creciendo musicalmente. Y, por otro lado, sentir que también estoy haciendo un trabajo que aporta a una escena. Igual me hace muy feliz pensar en lo comunitario al momento de hacer música. Es algo que tengo súper presente. Pienso en las personas también que yo admiro y que ojalá que cuando yo publique la música que la compartamos. Sentirme parte de algo me hace muy feliz también. Sí, no sé si es lo que más me hace feliz la verdad, pero sí (H1).

Así, la experiencia subjetiva de formar parte de una colectividad es un aspecto clave en la creación artística. Más adelante el mismo entrevistado profundiza sobre este aspecto:

P: ¿Qué significa para ti eso? Cuéntame un poco el sentido o la importancia que tiene esa colectividad, esa pertenencia.

R: Es, siento que, el sentido que tiene esa colectividad, hoy día, es el motor, yo creo. Yo diría que es el motor más grande que me hace hoy día estar en esto, hacer música.

P: Perfecto. O sea, es fundamental.

R: Es fundamental. Es fundamental porque estamos todos luchando por algo que creemos, y por algo que creemos que necesita tener una fuerza, una fuerza grande. Que es, en el fondo, como yo lo siento, es hacer una música con el propósito de compartir. Pero, sobre todo, yo diría que a nivel local [...] Lo que quiero decir, es que el sentido de comunidad es vital, como luchar porque lo que hacemos acá tire pa' arriba. Todo lo que nosotros creemos que es necesario tirar para arriba (H1).

Adicionalmente, los testimonios reportan una incidencia significativa del colectivo, así como la información disponible en redes, en la formación en distintos ámbitos de la producción musical.

Después un amigo me mostró un tutorial sobre cómo utilizar el *gate*, el efecto del *gate*. Y qué pasaba si se lo aplicaba a los *hi-hats*. Y lo probé, y sonaba muy bien. Entonces ahí yo tenía una batería andando, funcionando súper bien. Y, después, otro amigo, le conté que estaba utilizando el *gate*, y me dijo “mira, te voy a enseñar un truco” (M2).

4. En adelante, cuando se cita un testimonio en el cual hay un diálogo entre entrevistador y entrevistado, se identificará P como pregunta y R como respuesta.

De esta forma, la escena musical independiente en cuanto experiencia colectiva, permite articular una serie de procesos creativos y formativos que dan fuerza y sentido al trabajo artístico.

3.2.3 El malestar del tercer sistema de producción musical

Los y las participantes describen su quehacer artístico desde la flexibilidad, en un contexto precario, donde el trabajo musical se ve atado a la resolución de otras necesidades más básicas que proveen trabajos no artísticos y/o creativos:

P: ¿A ti te importa el momento del día? ¿te influye o no? ¿cómo es para ti?

R: No. Es cuando no tengo preocupaciones en la cabeza, más que nada. Cuando tengo el tiempo exclusivo para trabajar en la música, puede ser a cualquier hora.

P: Perfecto. Y ¿eso te ocurre seguido o es difícil de pillar ese momento?

R: Es difícil de pillar igual, sí. Sí, sobre todo porque la música no paga, entonces tengo otras preocupaciones que cubrir, antes, para poder subsistir.

P: Claro.

R: Pero, si no fuera por eso, sería mucho más fácil (M2).

Además, los/as músicos/as describen dificultades para poder realizar su trabajo creativo con tranquilidad, pues se ven enfrentados a situaciones sociales que perjudican su óptimo desarrollo. Asimismo, los y las participantes relevan una dimensión de malestar y sufrimiento, propia del trabajo musical actual del tercer sistema donde existe la percepción generalizada de que es posible desarrollar una carrera musical que genere ingresos económicos sin necesariamente poseer una formación profesional intensiva en el campo de la música. Esto se diferencia del primer sistema, en el cual la práctica musical no era considerada una actividad que generara ingresos económicos, aspecto que sí comenzó a ocurrir dada la progresiva profesionalización de los oficios relacionados con la música que se desarrolló durante el segundo sistema.

La gente que lo ve desde afuera dice "ah, pero si este tipo no trabaja, es músico". Ya llegan a decir eso, ya se ha desmitificado un poco, pero, mucha gente cree que esto es jugar. Y, efectivamente, si lo estás haciendo bien, debe ser un juego. Pero la mayoría en algún punto sufrimos hartos por esta actividad. Porque se siente mucha presión. No sé si te pasó a ti alguna vez o no, pero la presión de hacer un proyecto. Se te mete la idea, no más, de hacer un proyecto y ya estás medio cansado. ¿Cómo empiezo, qué hago?, necesito un productor, ¿hay plata para un productor, puedo pagarlo? No, entonces me autoproduzco. Ah, pero mi computador es muy viejo... (H2).

Frente a este escenario complejo de malestar en el trabajo musical, otros/as músicos/as han creado estrategias para afrontar las exigencias de la alta productividad de los ritmos contemporáneos de trabajo:

¿Cómo vivo la vida musical en un país como Chile?, que es tan difícil, que es tan difícil que la cultura no le importa a mucha gente... haciendo una canción al día. Así que ahí hice como mi primera canción al día. Y me puse reglas para

hacer la canción al día... Me puse unas reglas bien claras que eran: voy a hacer una canción al día, de lunes a viernes, no me voy a tomar más de tres horas para hacer la canción, y la voy a terminar aunque me guste o no me guste y la voy a subir a SoundCloud (M3).

Así también, quienes presentan diversas habilidades asociadas al trabajo musical, las aprovechan para poder sustentar su actividad creativa:

La gran parte de la pega, o sea, la pega pagada, en el fondo, porque yo recibo plata por mi música pero no es una inversión, uno apuesta. Llevo años haciendo música, y vivo de la música, pero vivir de la música tiene que ver, por lo menos pa' mí, en los últimos doce años, con tocar en vivo, producir discos, hacer mi música, hacer música para publicidad, hacer música por encargo, hacer sonido, mezclar música, grabar a otras personas, grabarme a mí mismo, obviamente. He hecho clases, he hecho *mastering*, he hecho música para audiovisuales, que me gusta mucho. Pero eso es vivir de la música (H3).

De esta forma, los y las artistas generan diversas estrategias relacionadas también con la actividad musical para poder vivir de la música. Por tanto, todas estas actividades relacionadas con la creación musical les permiten a los y las artistas sobrevivir en un contexto que, dadas sus características socio-materiales, se torna altamente complejo. Ahora bien, un último aspecto relevante de marcar, tiene que ver con cómo se vivencia este contexto de precariedad y de malestar, que, en algunos casos, para los propios artistas no resulta ser algo necesariamente problemático:

Y, por otro lado, también siento cierto romanticismo de la precariedad acá. Estar metido y tratar de hacer las cosas a pulso. Como hacer una fiesta y que tú seas la persona que se consigue el local, que tú tengas que conseguirte quién hace el afiche, que después tú tienes que tocar y antes de tocar tienes que ir a montar el sonido, y arrendar el sonido y, si no lo arriendas, pedirselo a un amigo, y que el amigo te apañe. Y después terminas de tocar, y tienes que desmontar todo, y cerrar el local. Es... una tarea bien pesada. Pero que a la vez me hace sentir que es algo importante. Porque nadie lo está haciendo. O sea, no es que nadie lo esté haciendo, pero la gente que lo está haciendo es muy apasionada para estar haciéndolo (M2).

Pareciera ser que la precariedad constituye y configura las prácticas relacionadas con la actividad musical, la cual tiene efectos subjetivos particulares en el modo de realizar el trabajo. Así, en este caso, por ejemplo, lo precario se vuelve algo que, al poderse sortear, encuentra una forma de ser integrado, y se vuelve incluso un aspecto particular de la subjetividad de este grupo de artistas, que no resulta ser necesariamente un componente problemático, al menos desde la mirada de estas personas.

4. Discusión

Respecto al primero de los objetivos que nos propusimos, caracterizar multidimensionalmente a productores y productoras musicales que desarrollan su trabajo creativo principalmente

desde estudios caseros (*Home Studio*), encontramos resultados similares a los estudios realizados por el CNCA e IMI Chile, en cuanto a las variables socioeconómicas de quienes participan como creadores/productores en la industria musical en Chile. Se trata de un grupo predominantemente masculino, compuesto mayoritariamente por jóvenes y adultos jóvenes, en su mayoría en situaciones de precariedad económica por lo que necesitan de otro trabajo para su sustento, el cual es, a menudo, su principal ingreso.

Ello es coincidente con estudios que reportan que en Chile un 60% de los músicos y profesionales del área gana menos de 166 mil pesos mensuales (alrededor de 230 USD a la época), en un contexto donde el trabajo suele ser informal, desregulado, sin elementos básicos para la subsistencia como la salud, seguro de desempleo, y previsión social (ODMC 2020). En Chile la mayoría de los músicos (56%) declara tener otra fuente de ingresos. Todo ello, sin considerar la reciente pandemia mundial producida por el COVID-19, la cual afectó fuertemente a este sector tras la cancelación de shows en vivo y de eventos en general. En este sentido, muchos músicos y trabajadores del sector se quedaron sin ingresos. Según lo reportado por la ODMC (2020), las pérdidas económicas para este sector fueron del orden de un 80%.

Por otra parte, este grupo se revela bastante homogéneo en cuanto a que su práctica musical se relaciona con una estética musical afinada en la música popular, dentro de un abanico de géneros musicales relativamente específicos: el *pop-rock*, *hip-hop*, *trap* y música urbana. Utilizan herramientas digitales comunes, principalmente el *software* Live de Ableton como plataforma de producción y hacen un uso intensivo de la Internet y las redes tanto para su formación, como para la difusión y distribución de sus productos musicales. De lo anterior se desprende una comodidad y alta convivencia con los medios digitales para estos fines. De hecho, se detecta la presencia casi a partes iguales de instrumentos musicales y el computador, este último con un leve predominio entre el equipamiento disponible en su estudio casero.

Respecto al segundo de los objetivos de este estudio, describir y analizar prácticas de creación musical distintivas de estos actores, así como posibles emergencias de nuevas subjetividades artísticas que podrían relacionarse con estas nuevas prácticas de creación musical, se aprecia la utilización de recursos tecnológicos, principalmente digitales, en los ámbitos más diversos de la producción musical. Si bien un número importante declara haber realizado algún tipo de estudio musical, su principal espacio formativo en cuanto a informática musical son consejos directos de otros productores de *Home Studio* o por medio de tutoriales disponibles en Internet. Este desplazamiento desde la formación institucional hacia la autoformación, así como el paso del estudio de grabación comercial hacia el estudio casero, ya había sido advertido desde que aparecieron los primeros portaestudio a casetes, en la década de 1980 (Theberge 2004). Otro aspecto que se deriva de lo anterior es el uso de redes como medios colaborativos de creación y producción musical. Los y las productoras musicales se sienten parte de una comunidad que colabora, aun a distancia, en los diversos procesos de producción musical. Ello, a pesar del aislamiento físico que supone el trabajo en un estudio casero. Las redes colaborativas, según Theberge, surgen en 1995 cuando "*Rocket Network* generó un interés considerable en la industria de estudios de grabación ofreciendo una tecnología basada en servidores que permitía el acceso a múltiples usuarios y actualizar archivos de audio digital por medio de internet" (2004, 759). Estas redes colaborativas de creación parecen sugerir un desplazamiento del paradigma del compositor/a aislado en su espacio de trabajo, produciendo su obra, hacia una actitud colaborativa de la producción musical. Desde esta perspectiva, no

sería casualidad ni solo estrategia comercial la emergencia del *feat* o colaboraciones entre distintos artistas en diversas producciones de música popular.

Otro aspecto relevante se relaciona con una creciente autonomía de estos creadores y creadoras respecto a la industria musical para la distribución y comercialización de sus producciones. Como apreciamos en los resultados, casi la totalidad de los encuestados declara haber publicado sus trabajos en diversas plataformas musicales en Internet. Esta situación, considerada como positiva por algunos autores (Bell 2014; Walzer 2016), a la vez podría incidir en la precarización laboral de este segmento. Como vimos en la encuesta, solo para un 31% la música es su fuente principal de ingresos, mientras que un 71% declara tener otro trabajo, el cual corresponde a su fuente principal de ingresos. Así mismo, casi la mitad de los encuestados declara obtener ingresos en un rango que oscila entre los 100.000 y 300.000 pesos mensuales. Un estudio reciente (ODMC 2022, 40) aplicado en Chile a creadores musicales no solo de *Home Studio*, revela que, si bien el 81,4% de los encuestados distribuye su música por plataformas de *streaming*, un 43,9% no recibe ingresos por ello. Por otra parte, es necesario considerar, además, que socialmente el trabajo musical no es considerado como un trabajo, sino más bien como una práctica asociada al ocio. Ello pareciera tener consecuencias subjetivas para los y las músicos/as, ya que puede generar malestar y sufrimiento para las personas que se dedican a este oficio. En este proceso, muchos músicos deben no solo invertir y perder dinero, sino que además deben asumir el costo subjetivo de realizar diversas tareas relacionadas al trabajo musical, como son la producción, la mezcla, la masterización y la distribución de sus propios proyectos.

Esto resulta ser particularmente interesante, pues, Boltanski y Chiapello en su obra *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999) sugieren la idea de que los artistas resultan ser el molde ideal mediante el cual el capitalismo encuentra lugar para ejercer distintos cambios que tienen como objetivo principal el desplazamiento de la lógica del trabajo del fordismo a una lógica postfordista, donde la creatividad y la libertad son ideales a los que todo sujeto neoliberal desea aspirar. Por otra parte, una larga tradición de los estudios del trabajo en psicología no han problematizado suficientemente el quehacer artístico en cuanto trabajo, es decir, como un modo de participar en la matriz productiva de una sociedad. Así, gran parte de la psicología ha relegado el ejercicio artístico y musical a su dimensión principalmente vocacional, al ligar las prácticas creativas a las esferas del ocio, del placer y del bienestar (Zafra 2007). Así, pareciera que el quehacer musical y artístico no formaría parte de la esfera tradicional del trabajo.

En este sentido cobran especial relevancia los aportes de De la Garza (2010), quien realiza una conceptualización del trabajo no clásico. Con ello, se refiere a un tipo de trabajo distinto al tradicional, pues en el trabajo tradicional encontramos la figura de un trabajador asalariado, bajo una relación entre el capital y el trabajo. Morales y Romero (2021) han utilizado esta conceptualización para pensar el trabajo del músico y del artista independiente –apostando a que este pueda ser comprendido y abordado de mejor manera bajo esta categoría–, que responde a una relación laboral no subordinada a la figura de un empleador, sino más bien a relaciones laborales que no implican un contrato, tampoco un horario definido, y que no tienen, por tanto, protección social de ningún tipo. Así, junto con la influencia de las nuevas tecnologías que han permitido una masificación cultural, se ha documentado a nivel internacional cómo en el sector musical y artístico existen bajos ingresos económicos en comparación con otros trabajos no artísticos (Chafe y Kaida 2020; Reyes-Martínez y Andrade-Guzmán 2021; Zhen 2022). Asimismo, en el contexto latinoamericano, se ha advertido que

existe una vulnerabilidad y precariedad estructural para el trabajo artístico: es un trabajo informal, desregulado y sin elementos básicos para la subsistencia (Brodsky, Negrón y Possel 2014; Guadarrama, Hualpe y López 2012; Quiña 2016). Esto devela las condiciones de pobreza, marginalidad y de malestar del artista que han sido agudizadas por la pandemia (Crosby y McKenzie 2022). Cabe preguntarse cómo estos problemas esbozados, asociados a los contextos de precariedad y vulnerabilidad estructural, dificultan la posibilidad de acceder a una remuneración digna o suficiente para los/as músicos/as. Asimismo, se ha visto que la multiactividad, la alta sobrecarga, la inestabilidad, la informalidad, entre otros, configuran dimensiones objetivas y subjetivas del artista en cuanto trabajador, como la alta productividad y la auto-explotación que caracteriza a este grupo de personas (Pinochet Cobos y Muñoz-Retamal 2022; Kunst 2015; Mauro 2020; Pinochet Cobos y Tobar 2021; Prior 2018; Zendel 2021).

Un antecedente relevante para pensar estas complejidades lo encontramos en Debord (1967), quien problematiza y critica fuertemente la manera en que socialmente el arte se ha volcado del lado del consumo, formando parte crucial en la administración de las modalidades contemporáneas del ocio en la cultura. Esto es algo que también ya advertía Adorno (1970), quien plantea una fuerte crítica hacia aquellas concepciones del arte y de la cultura, entendidas en términos de ocio y de placer exclusivamente, que solo contribuyen al mantenimiento de un orden social establecido y que invisibilizan el malestar al eludir las preguntas más cotidianas respecto al trabajo artístico. En esta misma línea, y en contra de aquellas nociones individualistas del arte, Becker (1982/2008) acuña el concepto de mundos del arte, para referirse a la compleja red de interacciones de las que participa el artista en su trabajo, el cual es el resultado de una acción colectiva. De tal modo, el artista forma parte de una gran cadena de la vida social, donde participan otros actores y objetos relevantes. Tomando esta idea, podemos comprender que existen *mundos del arte* independiente, autogestionado, que se despliegan en las condiciones socio-estructurales y materiales de la economía mundial capitalista, pero que se ven tensionados también por la naturaleza del trabajo artístico, la cual opera no solo bajo lógicas capitalistas, sino más bien a través de lógicas no convencionales, donde el trabajo no necesariamente es realizado por una retribución económica. Existiría, por tanto, una lógica de acoplamiento entre la subjetividad artística y la subjetividad neoliberal, donde, como señala Kunst (2015), en el trabajo creativo se desvanecen los espacios y tiempos del trabajo y de la vida. Arte y capitalismo se apropian de la vida. De esta forma, bajo la subjetividad artística, operaría una lógica donde los procesos de la vida y los procesos del trabajo se imbrican, encontrando nuevas formas de explotación que operan sobre este acoplamiento de modelos de subjetividad. Lazzarato (2007) señala que la precariedad del trabajo artístico sedimentó las bases para que las subjetividades artísticas pudieran ser transformadas bajo la lógica neoliberalista. Pareciera ser que el capitalismo supo aprovechar y vislumbrar muy bien las actividades artísticas como prototipo del capitalismo flexible (Sennet 1997).

5. Conclusiones

En cuanto a los objetivos de esta investigación podemos ofrecer las siguientes conclusiones. Primero, que la producción musical casera en Chile es un fenómeno masivo que se ha generalizado en las últimas décadas. Se trata de un grupo homogéneo etariamente, jóvenes y adultos jóvenes, altamente masculinizado. A la vez, hacen un uso intensivo de las tecnologías informáticas para producir, distribuir y comercializar su música. Por lo mismo, el computador

pareciera tener un lugar central en el estudio casero, al mismo nivel y en algunos casos, superior, a la importancia de los instrumentos musicales.

En segundo lugar y en directa relación con las tecnologías digitales, se asiste a la emergencia de la pertenencia a lo que podríamos llamar *comunidades de escucha virtuales* en las cuales no solo se comparte música, sino también formación, información y trabajo colaborativo. Todo lo cual distingue a este grupo de prácticas musicales anteriores, centradas más bien alrededor de instituciones tradicionales de enseñanza musical.

Finalmente, el trabajo musical en Chile presenta múltiples dificultades socio-estructurales para su ejercicio profesional. Una de ellas se relaciona con la dificultad que experimentan creadores y creadoras para obtener, a partir de su práctica musical, los ingresos que les permitan sostenerse económicamente. Esto, pues esta actividad no siempre es reconocida como un trabajo y, por tanto, no suele ser una actividad profesional remunerada. Esto, sin duda, es un factor relevante para la construcción de subjetividades en este grupo particular de la población, pues la precariedad los obliga a buscar otras formas de construirse subjetivamente, a través de diversas tareas relacionadas o no, con la música. De esta manera, la experiencia subjetiva de los y las músicos/as se ve tensionada a partir de las exigencias socio-estructurales y culturales del capitalismo flexible, por lo que no resulta posible comprender la vivencia de estos artistas sin considerar estos elementos en la propia configuración de sus subjetividades. Resulta interesante atender a cómo los y las músicos/as resuelven estos conflictos, a través de la auto-explotación, es decir, a través de una sobrecarga laboral que les permite, de una u otra manera, mantener ciertos espacios para la creación artística propia. Lo anterior pudiera prestarse a interpretaciones individualizantes de las prácticas artísticas y laborales de los artistas. No obstante, un resultado interesante es que el trabajo musical en el contexto del tercer sistema, como hemos visto, resulta ser una actividad social y comunitaria, altamente colaborativa, más allá de los procesos y las prácticas individuales que encarnan los/las músicos/as. Es decir, la configuración de una escena musical, de la cual el artista forma y se siente parte, resulta ser un motor para la creatividad, así como para el sentido y la continuidad del trabajo.

Referencias

- Abuhamdeh, Sami. 2020. "Investigating the 'Flow' Experience: Key Conceptual and Operational Issues". *Frontiers in Psychology* 11: 158.
- Adorno, Theodor. [1970] 1997. *Aesthetic Theory*. Londres: The Athlone Press.
- Avilés, Nicolás. 2019. "El negocio de ser músico". En *30 años de la industria musical en Chile*, editado por Simón Palominos, 167-180. Santiago de Chile: Hueders.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Bell, Adam. 2014. "Trial-by-Fire: A Case Study of the Musician-Engineer Hybrid Role in the Home Studio". *Journal of Music, Technology & Education* 7 (3): 295-312.

Boltanski, Luc y Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Vol. 10. París: Gallimard.

Braun, Virginia y Victoria Clarke. 2006. "Using Thematic Analysis in Psychology". *Qualitative Research in Psychology* 3 (2): 77-101.

Brown, Andrew y Steve Dillon. 2012. "Collaborative Digital Media Performance with Generative Music". En *The Oxford Handbook of Music Education, Volume 2*, editado por Graham Welch y Gary McPherson, 549-566. Nueva York: Oxford University Press.

Brnčić, Gabriel. 2004. "Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una Tercera Práctica Musical". *Trans-Revista Transcultural de Música* 8.

Brodsky, Julieta, Bárbara Negrón y Antonia Pössel. 2014. *El escenario del trabajador cultural en Chile*. Santiago: Ediciones Proyecto Trama. https://ec.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/10/0_50_El-Escenario-del-Trabajador-Cultural-en-Chile.pdf.

Butler, Judith. 2008. "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault". En *Transform. Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 141-167. Madrid: Traficantes de Sueños.

Chafe, David y Lisa Kaida. 2020. "Harmonic Dissonance: Coping with Employment Precarity Among Professional Musicians in St John's, Canada". *Work, Employment and Society* 34 (3): 407-423. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3620401>.

Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes. 2012. "Catastro de la producción discográfica chilena". <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-catastrodelaproducciondiscograficachilena.htm>.

_____. 2016. "Nómina de proyectos seleccionados y lista de espera Fondo de la Música". <http://www.fondosdecultura.cl/wp-content/uploads/2016/12/resultados-musica-2017.pdf>.

_____. 2017. "Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022". <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/>.

Crosby, Paul y Jordi McKenzie. 2022. "Survey Evidence on the Impact of COVID-19 on Australian Musicians and Implications for Policy". *International Journal of Cultural Policy* 28 (2): 166-186. <https://doi.org/10.1080/10286632.2021.1916004>.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nueva York: Harper & Row.

Debord, Guy. 1992 [1967]. *The Society of the Spectacle*. París: Gallimard.

De la Garza, Enrique. 2010. *Hacia un concepto ampliado de trabajo*. Barcelona: Anthropos.

- Delalande, François. 2003. “Le paradigme électroacoustique”. En *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle 1: Musiques du XX^e siècle*, editado por Jean Jacques Nattiez, 533-553. París: Actes Sud.
- Donin, Nicolas. 2009. “Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux’s Compositional Process for *Voi(rex)*”. En *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, editado por William Kinderman y Joseph E. Jones, 192–215. Nueva York: University of Rochester Press.
- Fetters, Michael, Leslie Curry y John Creswell. 2013. “Achieving Integration in Mixed Methods Designs—Principles and Practices”. *Health services research* 48 (6): 2134-2156.
- Field, Andy. 2009. *Discovering Statistics using SPSS*. Londres: Sage Publications.
- Foucault, Michel. 1996. *Historia de la sexualidad: el uso de los placeres*. Vol. 2. México: Siglo XXI.
- Fuentes, Claudio y Federico Schumacher. 2021. “José Vicente Asuar y el COMDASUAR. Un caso de composición musical cognitivamente extendida”. *Epistemos. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura* 9 (2): 42-68. <https://doi.org/10.24215/18530494e033>.
- Gamboa, Bruno. 2021. “La influencia de la tecnología digital en el proceso creativo de cantautores dentro de un *bedroom studio* en Lima Metropolitana del 2018-2020”. Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica de Lima, Perú. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/18832/GAMBOA_G%C3%81LVEZ_BRUNO_HENRY%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Guadarrama, María. 2019. *Vivir del arte: la condición social de los músicos profesionales en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.
- Guadarrama Olivera, Rocío, Alberto Hualde Alfaro y Silvia López Estrada. 2012. “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica”. *Revista mexicana de sociología* 74 (2): 213-243.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández y María Baptista. 2014. *Metodología de la investigación* 4. México: McGraw Hill.
- Iazzetta, Fernando. 2009. *Música e Mediação Tecnológica*. Sao Paulo: FAPESP.
- Hallam, Susan. 2001. “The Development of Metacognition in Musicians: Implications for Education”. *British Journal of Music Education* 18 (1): 27-39.
- Juslin, Patrik y John Sloboda, eds. 2011. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Londres: Oxford University Press.
- Kunst, Bojana. 2015. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books.

- Lazzarato, Maurizio. 2007. "Las desdichas de la 'crítica artista' y del empleo cultural". Traducción de Marcelo Expósito. *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es>.
- Leyshon, Andrew. 2009. "The Software Slump?: Digital Music, the Democratization of Technology, and the Decline of the Recording Studio Sector Within the Musical Economy". *Environment and Planning* 41 (6): 1309-1331.
- Mauro, Karina. 2020. "Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4 (8): 1.
- McAdams, Stephan. 2004. "Problem-Solving Strategies in Music Composition: A Case Study". *Music Perception* 21 (3): 391-429. <https://doi.org/10.1525/mp.2004.21.3.391>.
- Merrington, Mark. 2011. "Experiencing Musical Composition in the DAW: The Software Interface as Mediator of the Musical Idea". *Journal on the Art of Record Production* 5: 1-8.
- Morales Cabrera, Axel Alfredo y Jorge Romero Amado. 2021. "Aproximación teórica y caracterización del trabajo del músico: entre la precarización y la sobrevivencia". *e-l@atina, Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos* 77 (20).
- Nodo de Música IMI Chile. 2016. "La industria musical independiente en Chile. Cifras y datos para una caracterización". <http://www.imichile.cl/>.
- Observatorio Digital de la Música Chilena (ODMC). 2020. "Diagnóstico de la industria musical chilena. Estallido social y Covid-19". [https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19\(7\).pdf](https://www.api.odmc.cl/DiagnosticodelaIndustriaMusicalChilena.EstallidoSocialyCOVID-19(7).pdf).
- _____. 2022. "Creadores de música en el sistema digital". https://www.api.odmc.cl/220826_ODMC_Cap_5.pdf.
- Osuna, Cristian. 2020. "La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas XXVI* (6): 1-13.
- Pinochet Cobos, Carla y Constanza Tobar Tapia. 2021. "El giro creativo en el trabajo contemporáneo: una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile". *CUHSO* 31 (1): 356-390.
- Pinochet Cobos, Carla y Javiera Muñoz-Retamal. 2022. "Tiempos de ocio y trabajo creativo. Mujeres y desigualdad de género en el campo artístico". *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social* 22 (1): 5. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2936>.
- Prior, Nick. 2018. "New Amateurs Revisited: Popular music, Digital Technology, and the Fate of Cultural Production". En *Handbook of Cultural Sociology*, editado por John R. Hall, Laura Grindstaff y Ming-Cheng M. Lo, 340-348. Londres: Routledge.

- Quiña, Guillermo. 2016. "Los sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del trabajo creativo". *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas* 8 (13): 90-99.
- Reyes-Martínez, Javier y Carlos Andrade-Guzmán. 2021. "Los derechos económicos, sociales y culturales de los artistas en contextos de violencia y pobreza. El caso de Acapulco, México". *Arte, Individuo y Sociedad* 33 (2): 413-432.
- Roels, Hans. 2016. "Comparing the Main Compositional Activities in a Study of Eight Composers". *Musicae Scientiae* 20 (33): 413-435. <https://doi.org/10.1177/1029864915624737>.
- Salinas, Horacio. 2019. "Bienvenida". En *30 años de la industria musical chilena (1988-2018): reflexiones y testimonios*, editado por Simón Palominos, 5. Santiago de Chile: Hueders y SCD.
- Schiavio, Andrea, Nikky Moran, Dylan van der Schyff, Michelle Biasuty y Richard Parncutt. 2020. "Processes and Experiences of Creative Cognition in Seven Western Classical Composers". *Musicae Scientiae* 1 (23). <https://doi.org/10.1177/1029864920943931>.
- Schumacher, Federico. 2019. "Música, ciencia e industria musical". En *30 años de la industria musical chilena (1988-2018): reflexiones y testimonios*, editado por Simón Palominos, 138-154. Santiago de Chile: Hueders y SCD.
- Sennett, Richard. 1998. *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. Nueva York: WW Norton & Company.
- Theberge, Paul. 2004. "The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making". *Social Studies of Science* 5 (34): 759-781.
- Toval-Gajardo, Mauricio, Antonia Larraín y Álvaro Soto Roy. 2023. "Creating on the Brink of the Abyss: Toward an Understanding of Subjective Experience in Artistic Work". *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1037/teo0000222>.
- Twedy, Spencer y Lawrence Azerrad. 2020. *Mirror Sound: The People and Processes Behind Self-Recorded Music*. Nueva York: Prestel.
- Vargas Viola, Rodrigo. 2019. "El sonido de las nuevas generaciones: el impacto de la tecnología digital en los procesos de producción, masterización y difusión de la música actual". Trabajo final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/12869/EL%20SONIDO%20DE%20LAS%20NUEVAS%20GENERACIONES.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Walzer, Daniel. 2016. "Independent Music Production: How Individuality, Technology and Creative Entrepreneurship Influence Contemporary Music Industry Practices". *Creative Industries Journal* 10 (1): 21-39. Doi: 10.1080/17510694.2016.1247626.

Ying, Zhen. 2022. "Career Challenges Facing Musicians in the United States". *Journal of Cultural Economics* 46 (3): 519-540.

Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Zendel, Adam. 2021. "There Are No Days off, Just Days Without Shows: Precarious Mobilities in the Touring Music Industry". *Applied Mobilities* 6 (2): 184-201. <https://doi.org/10.1080/23800127.2020.1827516>.

R